

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE



**LA IMAGEN DE LA RUINA EN EL ARTE ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO**

Estudio presentado para optar al grado de Doctora en Historia del arte por:

Raquel González Rodelgo

DIRECTORA DE LA TESIS

Dra. Patricia Mayayo Bost

Madrid, 2017

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p.7
IMÁGENES	P.38
PARTE PRIMERA: RUINAS DE LA GUERRA	p.43
1. Ruinas entre memoria y olvido en la práctica artística española del cambio de siglo	p.45
1.1. La memoria de la Guerra Civil española	p.48
1.2. El arte como terapia	p.53
1.3. Un cuento sobre ruinas y canciones	p.61
IMÁGENES	P.67
2. Rastreando las huellas de la Guerra: Humberto Rivas	p.75
2.1. Esbozo de la trayectoria del fotógrafo	p.75
2.2. El proyecto <i>Huellas de la Guerra Civil</i>	p.79
2.3. El testimonio de Humberto Rivas	p.85
IMÁGENES	P.90
3. Señalando, analizando y denunciando la injusticia: Virginia Villaplana	p.105
3.1. La toma de posición de Virginia Villaplana	p.105
3.2. <i>El instante de la memoria</i> : una novela documental	p.110
3.3. Buscando el lado oscuro de la Historia	p.118
IMÁGENES	P.123

4. El paradigma de Francesc Torres: Memoria y Derechos Humanos	p.129
4.1. Las ruinas de Belchite	p.133
4.2. Fotografía de guerra 70 años después	p.138
4.3. Buscando la dignidad ciudadana entre las ruinas	p.143
IMÁGENES	P.149

PARTE SEGUNDA: RUINAS INDUSTRIALES	p.161
---	--------------

5. Entre la nostalgia y la vivencia del paisaje	p.163
--	--------------

5.1. Los orígenes del patrimonio industrial	p.167
---	-------

5.2. El arte ante la pérdida del sector secundario español	p.175
--	-------

IMÁGENES	P.185
----------	-------

6. Las ruinas de la deslocalización por Marisa González	p.196
--	--------------

6.1. La memoria frágil de <i>La Fábrica</i>	p.200
---	-------

6.2. Fantasmas nucleares de la ciencia ficción	p.206
--	-------

IMÁGENES	P.213
----------	-------

7. Lugares para la nostalgia: la web <i>Territorio abandonado</i>	p.223
--	--------------

7.1. OFF THE BEATEN PATH	p.224
--------------------------	-------

7.2. TAKE NOTHING BUT PICTURES	p.230
--------------------------------	-------

7.3. Universo postindustrial nostálgico	p.235
---	-------

IMÁGENES	P.245
----------	-------

8. Un Laboratorio sobre el Paisaje Industrial	p.259
--	--------------

8.1. Aprendiendo a mirar el paisaje industrial	p.262
--	-------

8.2. Forjando el concepto en el ámbito institucional	p.271
--	-------

IMÁGENES	P.278
PARTE TERCERA. LA RUINA COTIDIANA p.287	
9. Cuando el proceso de ruina invade el espacio para habitar	p.289
9.1. Conciencia de vulnerabilidades urbanas	p.294
9.2. La ruina del cielo	p.301
IMÁGENES	P.309
10. La melancolía y lo siniestro de la ruina cotidiana en la obra de José Luis Viñas	p.315
10.1. Docu-ficción y pintura	p.316
10.2. La melancolía de los Mundos recesivos	p.324
10.3. Cuando la distopía invade la ciudad	p.334
IMÁGENES	P.346
11. Arruinamiento positivo del espacio urbano: reflexiones sobre la obra de Lara Almárcegui	p.359
11.1. A favor de la entropía para el bien común	p.359
11.2. <i>Guía de descampados</i>	p.370
11.3. La ruina cotidiana como lugar social y global	p.374
IMÁGENES	P.383
12. Ruinas al revés: el proyecto de Julia Schulz-Dornburg	p.389
12.1. Por qué una topografía del lucro	p.390
12.2. En la tradición del paisaje cotidiano	p.395
12.3. Imágenes de inquietante belleza	p.401
IMÁGENES	P.407

CONCLUSIONES	p. 413
LISTA DE IMÁGENES	p. 421
BIBLIOGRAFÍA	p. 443
Gratitud	p. 501

INTRODUCCIÓN

Las ruinas de la abadía de Jumièges se alzan en el corazón de Normandía [0.1]. Abadía de preciosas formas románicas, se empezó a destruir por un incendio en el siglo XVII y durante la Revolución Francesa sirvió de cantera para los pueblos de alrededor por el valor de su piedra. En 1852 fue comprada por un banquero que la guarda y la asienta en su estado, creando un jardín inglés alrededor de la abadía, siguiendo la moda de los jardines con ruinas tan en boga durante el Romanticismo. Jumièges es hoy la ruina más bella de Europa o, al menos, yo la veo como tal. Quizá sea porque cuando la visité en 2006, accedí al significado que tradicionalmente se viene asociando a la ruina: pulcritud y belleza de unas formas fragmentadas, limpias y rodeadas de naturaleza, espacio sacro para la conciencia que evoca mundos imaginarios.

Después de la visita, quedé fascinada por la contemplación de las ruinas y el sentimiento de lo sublime que levantan en nuestro interior: las reflexiones sobre la pérdida, la muerte y el devenir implacable de los días. Enseguida empecé a esbozar una idea para investigar sobre ello donde mis aspiraciones apuntaban al "estudio del surgimiento y desarrollo del concepto de ruina en el ideario colectivo de la Modernidad. Cómo en el siglo XIX el concepto de ruina se enlazó con otro, el concepto del fragmento, lo fragmentario, lo fugaz, el esbozo, el apunte... El gusto por la ruina se afianzaba desde la nueva sensibilidad que disfrutaba al verla en jardines pintorescos, y se engrandecía también con los esqueletos sublimes de edificios ganados por la naturaleza, pero a la vez en los libros de viajes triunfaba la acuarela que permitía el apunte rápido de las impresiones vividas, la captación de trozos de la realidad que no se convertían sino en ruinas de la memoria. El siglo XIX supone el triunfo del fragmento". Tales eran mis palabras y pretensiones en el año 2007, cuando terminé mi licenciatura de

Historia del Arte en la Universidad de Castilla-La Mancha y me matriculé en el Doctorado de la Universidad Autónoma¹.

Los cursos de *La Historia del Arte en la Construcción de la Identidad Nacional* no acotaban el ámbito de estudio a un determinado periodo histórico. Mi interés se centraba en las ruinas medievales y como tal, no sabía si enfocarlo desde el punto de vista de la arqueología medieval o desde el campo de los estudios visuales contemporáneos. Durante los cursos de doctorado pude trabajar con la noción clásica de la ruina romántica, la que se asocia a la poesía de cementerio y a las obras de dramatismo silente de Friedrich [0.2]: unas ruinas góticas cuya pulsión de angustia y solemne grandeza constituyeron el preludio al tormentoso siglo XX, repleto también de ruinas.

A la vez que realizaba los cursos de doctorado, intercambié conversaciones con el profesor de la UCLM Julián Díaz Sánchez, dónde él poco a poco me fue orientando a la indagación sobre las traumáticas ruinas del siglo XX: descubrí a W.G. Sebald y su *Historia natural de la destrucción*², donde se describen los bombardeos de Dresde, Hamburgo, Berlín... y el comportamiento de sus habitantes ante la devastación causada. Anoté entonces otro tipo de ruinas que escapan a la noción clásica construida por la historia del arte, esas que no se pueden aprehender estéticamente porque nos exponen "ante el dolor de los demás" (obra de Susan Sontag³ que leí paralelamente a la de Sebald por la misma recomendación de Julián Díaz).

También conversamos sobre la naturaleza fragmentaria de la gran obra de los *Pasajes* de Benjamin y al final acabé accediendo al texto de Andreas Huyssen de "La nostalgia por las ruinas", que me dejó más confusa que nunca ante la afirmación de que "la era de la 'ruina auténtica' había concluido". Me preguntaba cuál sería esa ruina auténtica que añoraba tanto nuestro académico alemán asentado en EEUU, ¿la que se describe en el Sueño de

¹ La utilización de la sangría para el comienzo de párrafos es selectiva: he procurado usarla en los párrafos donde puede apreciarse un cambio evidente en la argumentación.

² SEBALD, W.G.: *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama, 2003.

³ SONTAG, S.: *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.

Polifilo, la de las evocaciones de William Wordsworth en la abadía de Tintern, la que evoca la vejez y la decadencia para John Ruskin? ¿Por qué en nuestro siglo XXI no puede haber ruinas auténticas? ¿Acaso esa afirmación no es otro signo más de la nostalgia que ha acabado embaucando al autor?

Mi determinación a partir de entonces fue demostrar imaginariamente a Huyssen que “la era de la *ruina auténtica* no había concluido aún”. Y posé mi punto de mira en las ruinas del siglo XX, a ser posible, en cómo se ven las ruinas a partir de 1945. Comencé el año académico de la tesina para la defensa del Diploma de Estudios Avanzados bajo la dirección de la profesora Patricia Mayayo y me dispuse a trabajar sobre la obra del artista americano Gordon Matta-Clark (1943-1978). Había visto la exposición que le dedicó el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2006 y quedé igualmente fascinada por la imagen heroica del artista que trabaja entre las ruinas de la ciudad [0.3].

Enfoqué el estudio de su obra acentuando la faceta de este artista con el trabajo en edificios abandonados y en resquicios que escapan al orden urbano. Lo llamé entonces *Ruinas en la ciudad contemporánea* y lo estructuré en tres capítulos: Ruinas del espacio vital; Monumentos a la desaparición; Descendiendo al subsuelo. El primero estudiaba el trabajo con la noción de hogar por parte de este artista; el segundo se acercaba a los trabajos con la memoria urbana y la forma cómo se construyen los monumentos anclados en hitos mnemónico-visuales; y el tercero analizaba la predilección del artista por los espacios ocultos o escondidos del orden visual de la ciudad.

Una vez terminada la tesina y conseguido el Diploma de Estudios Avanzados en noviembre de 2009, se levantaban ante mí tres años de investigación financiados por una beca de la Universidad Autónoma⁴ en los que debía cristalizar una tesis doctoral sobre la ruina arquitectónica en el contexto occidental contemporáneo que partía de una gran dispersión de objetivos. Sin duda es la dispersión uno de los principales problemas que

⁴ “XX Convocatoria del programa propio de ayudas a la investigación para personal investigador en formación 2008” perteneciente al Plan Nacional I+D+I 2008-2011.

acechan a los jóvenes investigadores. Esta dispersión puede enriquecer inmensamente la investigación, pero también complica su consecución en el tiempo. La primera cuestión planteada al final de la tesina era seguir trabajando o no sobre Gordon Matta-Clark. Deberíamos analizar más a menudo cómo la psicología del investigador modifica los temas de su interés y cómo la investigación, al igual que se mueve por modas, también contiene mucho del recorrido personal de quien investiga.

Ante la obra del arquitecto Gordon Matta-Clark había primado mi interés por otro tipo de ruinas, aquellas que hacen más explícitas las herencias y pervivencias mezcladas con el tapiz del presente, y cómo la pasión por las ruinas acaba articulando determinados comportamientos sociales. Comencé entonces a finales de 2009 un año de lectura y reflexión para poder definir el proyecto final de la tesis que acabaría matriculando en febrero de 2011. En este año se plantearon varios problemas para definir el proyecto. En primer lugar, la amplitud cronológica del tema de las ruinas en la historia del arte occidental: ruinas de la Antigüedad clásica en la pintura renacentista y barroca; ruinas sublimes portadoras de la identidad de los pueblos durante el Romanticismo; ruinas como origen de la noción patrimonial en Europa, objeto de experimentación para su conservación o restauración durante el siglo XIX; hipervisibilidad de las ruinas de la destrucción bélica en el siglo XX; significado de las ruinas a partir de 1945...

También me encontraba ante una gran amplitud de enfoques, pues me interesaba el cruce de disciplinas con la historia del arte: podría estudiar la relación entre ruina y paisaje, indagar en las cuestiones identitarias que acarrea su imagen, explorar los comportamientos asociados a las ruinas impuestos por la nostalgia, desmenuzar las dosis de violencia que conllevan las imágenes de edificios destruidos, analizar la ruina en tanto que alegoría como se ve en la famosa película de Andrei Tarkovsky *Nostalgia* [0.4]: hay un fotograma al final de este filme donde aparece el protagonista, un poeta ruso exiliado, en el centro del ábside de una ruina basilical del final del románico con

formas góticas. El poeta aparece sentado en un prado junto a su perro, delante de una casita de madera que ha de ser, intuimos después de ver todo el filme, el hogar de su infancia. En este caso entendemos la ruina como alegoría del carácter sagrado del hogar que se recuerda con una memoria fragmentada...

Igualmente amplia es la geografía contemporánea de las ruinas: si nos centramos en el siglo XX donde las guerras han sido mundiales, las ruinas abarcan el mundo entero. Siguiendo con que el siglo XX es el siglo de la utopía de la globalización teniendo su plasmación en un desarrollo geográfico desigual, incluimos también las ruinas ocasionadas por el neoliberalismo. Nos encontramos entonces con un mundo entero de ruinas, como las que fotografía Edward Burtynsky en China [0.5]. Ligado a la amplitud geográfica encontraba la amplitud de contextos, pues cada ámbito geográfico tiene una trayectoria histórica diferente y el simbolismo de la imagen de la ruina depende de ello.

Sin duda ante esta amplitud debía elegir, afinar y descartar, dar de lado caminos para seguir el mío propio. Así di importancia a la afirmación de que "hemos de ser testigos de nuestro tiempo" y nuestro propio contexto nos enriquece con ciertas herramientas de comprensión a las que es más difícil acceder si trabajamos con contextos diferentes al nuestro. Por eso, siguiendo los consejos de mi directora, fui depurando los límites cronológicos, geográficos y artísticos hasta acotar mi interés a cómo los artistas actuales españoles trabajan con la imagen de la ruina, es decir, *la imagen de la ruina en el arte español contemporáneo*, título definitivo de la tesis doctoral. He de reseñar entonces varias lecturas fundamentales que me ayudaron en esta elección, así como una serie de exposiciones internacionales y nacionales que han llevado la ruina en el arte como tema principal a museos e instituciones. Tanto los textos como las exposiciones me ayudaron a fraguar la estructura tripartita que tendrá finalmente la tesis, articulada a su vez por diferentes proyectos artísticos llevados a cabo en España.

En 2007, cuando me trasladé desde Ciudad Real a Madrid para realizar el doctorado en la Universidad Autónoma, empecé también

a trabajar como becaria en la Biblioteca de Humanidades de esta universidad. Allí, en contacto con los libros de Historia del Arte que el Departamento al que iba a adscribirme había ido solicitando y acumulando durante años, encontré con bastante alegría dos obras: *Ruins*, de Michel Makarius⁵ y *Mélancholie. Génie et folie en Occident*, dirigida por Jean Clair⁶. Me parecían estas obras hondamente relacionadas la una con la otra y recuerdo que las tuve prestadas durante bastante tiempo sólo por el placer de mirar sus láminas y comparar las emociones que despertaban.

La obra de Makarius examina la imagen de la ruina en la Historia de Occidente, centrándose principalmente en analizar su representación en el arte y la literatura a partir de los siglos XV y XVI, deteniéndose especialmente en el siglo XIX y, saliendo así de la narrativa tradicional sobre la ruina en el arte⁷, investigando la representación de las ruinas en el siglo XX no sólo teniendo en cuenta las ruinas de las Guerras Mundiales y sus efectos para el cine y la fotografía documental, sino también estudiando el efecto psicológico de las ruinas en la pintura surrealista y, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, en los artistas performativos como Gordon Matta-Clark, Charles Simonds, Robert Smithson, y otros artistas interesados en la aproximación a la arqueología desde el arte como los hermanos Anne y Patrick Poirier. Se trata de una obra muy completa que inserta la imagen de la ruina en el arte de la segunda mitad del siglo XX dentro de la tradición clásica de la ruina en la historia del arte. Un referente sin duda del que partir para agudizar la mirada a otras ruinas alejadas de los focos de la modernidad y menos protagonistas de la historia de Occidente.

La obra sobre la melancolía coordinada por Jean Clair avanzaba de manera paralela a *Ruins*, adentrándose en el tema de la melancolía y su manifestación como

⁵ MAKARIUS, M.: *Ruins*. Londres: Flammarion, 2004.

⁶ CLAIR, J.: *Mélancholie. Génie et folie en Occident*. París: Gallimard, 2005.

⁷ Un ejemplo de esta narrativa tradicional sobre la ruina en el arte lo veremos en la exposición coordinada por Marcello Fagiolo: *El esplendor de la ruina*, del año 2005.

emoción/sentimiento/patología/cualidad de la genialidad en los diferentes periodos históricos. Sin adentrarme en el interés general de la obra y de sus intervinientes, para esta tesis fueron especialmente útiles los textos que analizaban el paisaje como estado de ánimo del melancólico⁸, la tristeza acentuada en la literatura desde Chateaubriand a Sartre⁹, el sentimiento de lo bello surgido de la muerte¹⁰, y por supuesto la melancolía de las ruinas¹¹. El análisis del sentimiento de la melancolía en los diferentes periodos históricos me ha servido de apoyo para comprender y disertar sobre los proyectos artísticos que contiene la presente tesis. Su principal aportación a mi estudio se basa en que he podido apreciar y disertar sobre las emociones que despiertan las ruinas para el análisis del arte que trabaja con ellas.

He avanzado anteriormente la importancia que ha tenido el texto de Andreas Huyssen¹² para los primeros pasos de esta investigación. "La nostalgia por las ruinas" fue fundamental desde el primer momento no sólo porque su título daba respuesta a mi propio interés por el tema, sino porque además planteaba cuestiones y volcaba afirmaciones en sus conclusiones que me permitían disentir con el teórico alemán, pese a la brillantez de su análisis. Huyssen explica que la ruina combina el deseo temporal y espacial por el pasado (y que por eso son baluartes de la nostalgia) y analiza el culto de las ruinas que acompaña la modernidad occidental desde el siglo XVIII. Examina los grabados piranesianos sobre ruinas de la Antigüedad Clásica y cárceles imposibles, y compara las ruinas que marcaron la Ilustración, el Romanticismo y el Historicismo con las ruinas

⁸ POMARÈDE, V.: "'La volupté de la mélancolie" (Senancour). Le paysage comme état d'âme." En CLAIR, J. (ed.): *Mélancolie: genie et folie en Occident*. París: Gallimard, 2005, pp. 318-326.

⁹ KOOP, R.: "'Les limbes insondés de la tristesse". Figures de la mélancolie romantique de Chateaubriand à Sartre", en CLAIR, J. (ed.): *Mélancolie: genie et folie en Occident*. París: Gallimard, 2005, pp.328-340.

¹⁰ RECHT, Roland. "'La beauté du mort". Ruskin, Viollet-le-Duc et le sentiment de la perte." CLAIR, J. (ed.): *Mélancolie: genie et folie en Occident*. París: Gallimard, 2005, pp. 342-349.

¹¹ CLAIR, J.: "La mélancolie des ruines" en CLAIR, J. (ed.): *Mélancolie: genie et folie en Occident*. París: Gallimard, 2005, pp.350-353.

¹² HUYSEN, A.: "La nostalgia por las ruinas" en HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A. (ed.): *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008.

del siglo XX: escombros que desaparecen ante el avance imparable de la voracidad mercantil del suelo.

Esboza también una mirada crítica a la última década del siglo XX y la primera del XXI, centrada en el turismo de catástrofes, obsesionada por la preservación que convierte las ruinas en escenarios maquillados y experta en el *remake* a través de parques temáticos donde reproducir sensaciones de otros tiempos y lugares. Todo esto lleva al autor a afirmar que la era de la "ruina auténtica" ha terminado. Sin embargo, para mí fue fundamental cruzar el texto de Huyssen con el texto de Marc Augé, *El tiempo en ruinas*¹³, porque el segundo respondía y refutaba sin sospecharlo, la afirmación casi apocalíptica del primero de que la era de la ruina auténtica ha terminado. El texto comienza así:

La contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de historia o del que tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo puro, al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones, que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte¹⁴.

En realidad, este breve texto de Augé resume bien el punto de vista de Huyssen salvo por el matiz de su frase final: "la contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo (...) puro (...) perdido cuya recuperación compete al arte". Bien que Augé provenga de la antropología, sus teorías sobre las ruinas dan respuesta a los interrogantes que presentaba para mí el texto del Huyssen. Esta afirmación de Augé es el principal punto de apoyo de esta tesis: es la sensibilidad artística la que sirve de canal e intérprete para las ruinas de nuestro tiempo, esas ruinas que son cascotes, descampados, que habitan los márgenes de lo urbanamente visible. Mientras la práctica artística se siga interesando por las ruinas, la era de

¹³ AUGÉ, M.: *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003.

¹⁴ *Ibidem*, p.7.

la ruina auténtica no ha terminado, pues el arruinamiento arquitectónico seguirá siendo una fuente de lucidez crítica en nuestro tiempo. *El tiempo en ruinas* supuso para mi búsqueda personal un momento de claridad para observar con atención cómo los artistas actuales trabajaban con las ruinas, en lugar de centrarme en la representación institucional y del turismo de las mismas. Esta obra de Augé me permitió además tener en cuenta la visión antropológica de las ruinas y enlazar así con la siguiente obra clave para la construcción de mis argumentos: *The future of nostalgia* de Svetlana Boym¹⁵.

El análisis de esta emoción a través de diferentes manifestaciones culturales con un ojo crítico casi antropológico llega a la conclusión de que en Occidente la nostalgia se manifiesta de dos maneras: una manera restauradora (restorative nostalgia) y una manera reflexiva (reflexive nostalgia). La diferenciación de estos dos tipos de nostalgia es la aportación más valiosa y positiva de esta obra de Boym. La primera nostalgia se muestra en la preservación minuciosa y de taxidermia de pasados que invaden el presente y lo acechan como fantasmas, dificultando la construcción de futuros alternativos. La segunda se manifiesta en la utilización crítica del pasado para precisamente construir futuros alternativos.

Esta doble vertiente de la nostalgia cristaliza en la interpretación de Boym de cómo ha de ser el monumento: explica que un monumento no ha de ser un monolito unidireccional con una interpretación cerrada en la conmemoración de un pasado, sino que ha de posibilitar la apertura a diferentes miradas, ha de transformarse con el tiempo, destruirse, permitir la aportación de visiones futuras que complementen su significado. Un ejemplo de monumento para Boym sería una ruina. Pero una ruina sin preservar, que va desapareciendo con el tiempo, que permite identificar en ella diferentes grupos de memorias, tanto la de los protagonistas de la Historia como la de los que quedan escondidos, los marginados, los vencidos, los que quedan a la sombra. La diferenciación de dos tipos de nostalgia manifestadas

¹⁵ BOYM, S.: *The future of nostalgia*. Nueva York: Basic Books, 2001.

en la cultura me llevó a relacionar la nostalgia reflexiva con la mayoría de las prácticas artísticas de nuestro presente que tornan su mirada hacia las ruinas.

En busca de este potencial crítico de la ruina como baluarte de "otras" miradas, di con la obra de Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines*¹⁶. El título auguraba dar respuesta a todos mis deseos por desvelar el sentido crítico de la ruina en el presente, si bien, en la realidad no terminó de responder a las preguntas que me suscitó el texto de Huyssen y que yo tanto necesitaba dar respuesta para estructurar la tesis. Lacroix hace una bella deriva sobre la estética de las ruinas centrada en la filosofía de los siglos XVIII y XIX : la estética del fragmento, la seducción del abismo, el contrapunto a la idea del progreso, la estética del vacío, la educación en la idea de destino, crítica a la metafísica de la totalidad, una antropología de la finitud... Conocer y ahondar en estos argumentos me dotó de ideas para el posterior análisis de los proyectos artísticos que me interesaron para estructurar la tesis. Pero me faltaba aún por encontrar qué es lo que nos dicen las ruinas de nuestro siglo XXI, algo que acabaría encontrando en los propios proyectos artísticos.

Siguiendo el camino de revisión y búsqueda de investigaciones sobre ruinas contemporáneas en el arte, una compañera de doctorado me facilitó un texto de Juan Antonio Ramírez del año 2006: "De la ruina a la destrucción arquitectónica (para una iconografía del caos)"¹⁷. En este texto, Ramírez aborda el tema de la ruina en un sentido clásico para la historia del arte, revisándolo desde la pintura de ruinas en el Renacimiento, pasando por el Romanticismo y la construcción del método arqueológico, y asociándolo con el tema del caos a través de los infiernos de El Bosco, la fotografía de la guerra moderna y la pintura de Monsú Desiderio, siendo el análisis sobre éste

¹⁶ LACROIX, S. : *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*. París: L'Harmattan, 2007.

¹⁷ RAMÍREZ, J. A.: "De la ruina a la destrucción arquitectónica (para una iconografía del caos)" en C.E.H.A. COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE: *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, 2006.

último la principal aportación del texto al resto de las reflexiones sobre las ruinas en el arte.

La asociación de ideas llega a incluir en esta tradición de ruina y caos la gran destrucción de monumentos a lo largo del siglo XX culminada por las mediáticas imágenes del 11 de Septiembre en Nueva York. Se trata de una jugosa reflexión que deja muchos frentes abiertos para posteriores investigaciones que el autor no pudo terminar. Lo importante es que Ramírez aquí contempla como ruinas tanto los edificios destruidos por el abandono y el paso del tiempo como por la acción humana de la guerra y el terrorismo. Otorga el valor de ruina a lo que otros autores como Andreas Huyssen consideraban como escombros. Y entonces iba vislumbrando en mis reflexiones que dar el “valor de ruina” a un edificio derruido era otorgarle el valor de la contemplación.

Justamente, coincidiendo con el año en que Ramírez presentó este texto en el Congreso organizado por el Comité Español de Historia del Arte, la revista *Exit* publicaba un monográfico sobre Ruinas¹⁸. La consulta de este monográfico por mi parte en 2009 fue importante dentro de la investigación porque incluía una nómina de artistas dedicados al tema de la ruina arquitectónica. En ningún momento me he planteado para mi investigación realizar un índice de artistas españoles que trabajen sobre la ruina que pretenda ser minucioso. Considero que ese tipo de investigaciones siempre van a omitir nombres. Por eso, pese a que el índice de nombres de la revista número 24 de *Exit* fue de mucha ayuda, el planteamiento de mi investigación se ha basado más en una reflexión sobre determinados proyectos artísticos que pueda producir conocimiento aunque no realice un mapeo integral de todas las prácticas artísticas españolas que tienen la ruina en su punto de mira.

En el editorial de este número, Rosa Olivares escribía que “no hay nada de romántico en estas ruinas de nuestros días. [...] en las ruinas de nuestro presente toda esta carga simbólica no

¹⁸ *Exit* 24, no. Ruinas, 2006.

puede existir, pues no proceden del pasado, no hay tiempo entre la ruina y nosotros mismos”¹⁹. Otra vez el eterno dilema entre ruina y cascote. Para presentar el monográfico de Ruinas, Olivares reflexiona sobre la ambivalente belleza de las imágenes de ruinas igual que lo hacía Sontag en *Ante el dolor de los demás*. Explica cómo en nuestro siglo XXI la ruina ha llegado a ser casi un subgénero fotográfico, pues la mayoría de los artistas se interesan por ellas y las obras documentales sobre catástrofes acaban convirtiéndose en arte exhibido en galerías y museos. Este monográfico incluía textos de Daniel Canogar²⁰, que revisaba de una manera clásica y tradicional la representación de la ruina en la pintura occidental, y de Rebecca Solnit²¹ quien explicaba que “las ruinas se pueden crear lentamente o de repente, y pueden sobrevivir de manera indefinida o se pueden despejar”.

El texto de Solnit me ayudó a considerar y consolidar dentro de la tradición clásica de la Ruina en la Historia del Arte, otras ruinas que interesaban a nuestros artistas y que escapaban a esa representación tradicional: ruinas en las que no se gana deleite con su contemplación, que representan valores críticos, que no son depositarias de pasados, sino que son un grito de rabia por la destrucción de futuros.

Para terminar con los textos que marcaron de un modo u otro mi año dedicado a la reflexión y definición del proyecto de tesis, quisiera señalar la obra compilatoria *Ruins of modernity*, coordinada por Julia Hell y Andreas Schönle²². Con el título y la diversidad de textos contenidos en la obra, los editores parecen señalar que las ruinas de nuestra modernidad son diferentes y se salen del cliché de las ruinas tradicionalmente representadas por la pintura. Hablan del muro de Berlín como la ruina más icónica de nuestra segunda mitad del siglo XX y sus colaboradores analizan multitud de reportajes documentales sobre ruinas, constituyendo la ruina como un icono común del pathos de

¹⁹ OLIVARES, R.: “La incomprensible belleza de la tragedia” en *Exit* 24, no. Ruinas, 2006, pp.16-17.

²⁰ CANOGAR, D.: “El placer de la ruina” en *Íbidem*, pp.24-34.

²¹ SOLNIT, R.: “La memoria de las ruinas” en *Íbidem*, pp.118-128.

²² HELL, J. y SHÖNLE, A. (eds.): *Ruins of Modernity*, Duke University Press, 2010.

ese siglo. Pocos se pierden en consideraciones estéticas sobre la contemplación de las ruinas. Las analizan más como metáfora, escenario crítico y signo revulsivo de los avatares de la Historia. Son ellos quienes más se aproximan al análisis de la idea de ruina en el siglo XXI.

Con todas estas referencias estaba lista para realizar mi particular mapeo de prácticas artísticas que trabajasen con el tema de la ruina en España en la actualidad. Necesitaba lo tangible de los proyectos artísticos. Para ello empecé realizando una estancia en la Universidad de Montréal para poder consultar los fondos sobre Gordon Matta-Clark en el Centro Canadiense de Arquitectura y también indagar junto a Johanne Lamoureux sobre la importancia argumental que se establece entre texto e imágenes en los libros de historia del arte. También conocí al antropólogo Gilles Bibeau quien me dejó asistir a su seminario sobre la interdisciplinaridad del pensamiento contemporáneo.

Después de Montréal, realicé una estancia en París, en el Instituto Nacional de Historia del Arte de la mano de Zahia Rahmani, con quien pretendía reflexionar sobre cómo la historia personal se entrelaza en la narración de la investigación, si bien el grueso de mi estancia se enfocó en trabajar en la biblioteca del INHA, en la biblioteca de Sainte Geneviève y la Biblioteca Pública de Información sita en el Centro Pompidou. Otros fondos consultados, gracias a la realización de viajes y la asistencia a congresos, han sido el Centro de Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y el Centro de Documentación y Biblioteca del Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Aunque es cierto que una de las principales fuentes de recursos para esta tesis se encuentra en la biblioteca y el centro de documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Con la consulta de todos estos fondos tuve acceso a catálogos de exposiciones nacionales e internacionales de la primera década del siglo XXI, que abordaban de manera directa o indirecta el tema de la ruina. Quiero detenerme en la valoración

de las principales exposiciones, porque el trabajo con ellas fue lo que determinó la estructura final de esta tesis. Exposiciones internacionales sobre la Ruina son *Irresistible decay: ruins reclaimed*, celebrada en Los Ángeles, *El esplendor de la ruina*, promovida por Caixa Forum en España, *Imaginaire des ruines. Hommage à Piranèse*, celebrada en Francia, *Modernism as a ruin: archaeology of the present* en Viena y *Ver Italia y morir*, traída a Madrid por la Fundación Mapfre.

La primera exposición que he de comentar sobre la ruina, pionera en sus reflexiones sobre las demás, es *Irresistible decay: ruins reclaimed*²³ comisariada por Michael Roth y realizada con imágenes de las colecciones pertenecientes a la biblioteca del Instituto Getty para la Investigación de Los Ángeles. En esta exposición se aborda de cerca la naturaleza de la ruina, diferenciando la ruina que ha sido producida por el abandono o las "fuerzas de la naturaleza", de las que se han producido por la violencia. Aquí Roth analiza minuciosamente la naturaleza de unas y otras ruinas y desde el principio deja muy claro que son muy diferentes las ruinas que provocan una serena contemplación como las de la Antigüedad Clásica, de las deducidas del "terremoto de Lisboa, los sangrientos conflictos del siglo XIX y las guerras totales del siglo XX". Pero considera ambos casos como ruinas al fin y al cabo, que producen un imaginario colectivo que ha de ser estudiado.

En este caso Michael Roth no discrimina entre tipos de ruinas para el estudio de su imagen, no tilda a unas de auténticas ni a otras de falsas. De hecho afirma que "comprendiendo la irresistible atracción de la descomposición de una ruina, comprendiendo por qué las ruinas son reclamadas, se llegará al conocimiento de la diversidad de su significado cultural"²⁴. El catálogo al que dio lugar la exposición contiene reproducciones de las fotografías y grabados de las colecciones del Getty

²³ ROTH, M.: *Irresistible decay: ruins reclaimed*. Los Ángeles: The Getty Research Institute for the History and the Humanities, 1997.

²⁴ *Ibidem*. Traducción propia del original: Understanding why ruins are reclaimed—understanding the irresistible attractions of their decay—requires an acknowledgment of the diversity of their cultural significance.

acompañadas de textos literarios que tienen la ruina como protagonista [0.6]. Poco a poco iba comprendiendo que mi investigación sobre la imagen de la ruina en el arte más contemporáneo habría de instalarse en estas líneas reflexivas.

En 2005 la Fundación Caixa Catalunya trajo a Barcelona la exposición *El esplendor de la ruina*²⁵, coordinada por Ana Butí y Marta Mansanet. La exposición reflexionaba sobre la representación de las ruinas en la historia del arte y dividía así su recorrido en diferentes apartados que tienen su dual en el catálogo. Cada sección de obras de la exposición estaba precedida por un texto del que se encargaron diferentes investigadores. La primera sección que reflexiona sobre "el esplendor de la ruina" era teorizada por Antoni Marí²⁶; de la segunda, que se centraba en el sentido de las ruinas del Renacimiento, se encargaba Sabine Forero-Mendoza²⁷; la tercera abordaba las ruinas barrocas, por Marcello Fagiolo²⁸; en la cuarta se habla de cómo la arqueología y la historia del arte misma surgen como disciplina gracias al descubrimiento de las ruinas en el siglo XIX²⁹.

En la quinta sección Ángel González reflexiona sobre las emociones asociadas a las ruinas: melancolía, terror, nostalgia...³⁰ y el catálogo lo cierra un texto de Andrés Hispano sobre la ruina en el cine³¹ que diferencia las ruinas que hablan de pasados gloriosos de las que representan presentes vergonzantes, pues es lógico que el cine represente las ruinas de las guerras mundiales del siglo XX. Anteriormente he avanzado que esta exposición supone la "manera clásica" de abordar el tema de la ruina en la historia del arte, pues sienta una especie de canon para los textos que se escriben sobre este

²⁵ FAGIOLO, M.: *El esplendor de la ruina*. Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, 2005.

²⁶ MARÍ, A.: "El esplendor de la ruina" en *Íbidem*, pp.13-21.

²⁷ FORERO-MENDOZA, S.: "Magnificencia y decadencia: el doble sentido de las ruinas en el Renacimiento" en *Íbidem*, pp. 25-35.

²⁸ FAGIOLO, M.: "Formas del pintoresquismo entre el Manierismo y el Barroco: de la ruina al derrumbe" en *Íbidem*, pp.55-65.

²⁹ JIMÉNEZ-BLANCO, M.D.: "El nacimiento de la arqueología: el pasado desmitificado" en *Íbidem*, pp.87-99.

³⁰ GONZÁLEZ GARCÍA, A.: "Quizá no fue para tanto" en *Íbidem*, pp.135-145.

³¹ HISPANO, A.: "Soñando nuestra ruina" en *Íbidem*, pp.173-183.

tema: se empieza reflexionando sobre las ruinas en un orden cronológico, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, ahondando en la importancia de las mismas para la arqueología y comparándolas con aquellas nuestras ruinas del siglo XX, esas que parecen horrorizar a los estudiosos de las ruinas clásicas. Pero esta manera clásica de abordar las ruinas parece excluir de la historia del arte las ruinas más recientes de los siglos XX y XXI. No se consigue que la imagen que dan los artistas de ellas se inserte en el discurso de la disciplina.

*Imaginario de ruinas: homenaje a Piranesi*³² es una exposición que se celebró en Burdeos en el verano de 2008 y que dejó como legado un bello catálogo con reproducciones de los grabados de Piranesi, las fotografías de Ferrante Ferranti y las esculturas de Patrice Alexandre, realizadas teniendo como referente al grabador dieciochesco. Descubrí este catálogo de exposición en la Biblioteca de Sainte Geneviève en París en 2009. Por supuesto, lo primero que llamó mi atención fue la palabra "imaginario" ¿quién era el autor de tal imaginario de ruinas?, ¿se trataba de un imaginario compartido en nuestra contemporaneidad? Enseguida entendí que se trataba de referenciar a las famosas *veduta* piranesianas a través de la fotografía y la escultura contemporánea [0.7].

Las ruinas de Piranesi se levantan en la antesala de nuestra contemporaneidad y preceden a toda la fiebre arqueológica y restauradora del XIX, y a la obsesión memorial de finales del XX: qué mejor que homenajear sus grabados como referentes contemporáneos indiscutibles. En los textos que contiene el catálogo se indica que Italia es el país del nacimiento de las ruinas y que además, el italiano cuenta con dos palabras para referirse a ellas: por un lado *rovina* que se refiere a la desintegración o destrucción, desde un punto de vista negativo; y por otro *rudero* que se refiere al "bello resto", al monumento caído que guarda su majestad³³.

³² FERNÁNDEZ, D., FERRANTI, F. y ALEXANDRE, P.: *Imaginaire des ruines. Hommage à Piranèse*. Arles: Actes Sud, 2009.

³³ FERNÁNDEZ, D: "Poésie des ruines" en *Íbidem*, pp.21-30.

Ello hace que planee sobre todos los textos de la exposición y el catálogo en general la afirmación huysseniana de que la "era de la ruina auténtica ha terminado". Las ruinas del pasado, nos cuentan, participan de una suerte de "paisaje soñado"³⁴, algo de lo que no participan las ruinas del siglo XX, las cuales reavivan recuerdos de acontecimientos que queremos más bien olvidar. Resulta sin duda revelador que la lengua italiana tenga dos palabras para definir dos tipos de ruinas, que coinciden además con la consideración de las mismas dentro de la disciplina de la historia del arte: la *rudero* se merece sin duda incluirse en la disciplina, mientras que la *rovina* no... ¿hasta qué punto es esto aceptable? ¿Acaso las ruinas de la destrucción y la desintegración no atañen también al arte? A cada exposición examinada iba afianzando mi afirmación de que las ruinas de la destrucción bélica o económica sin duda interesan también a los artistas y mi búsqueda sobre cómo su imagen sirve como enseñanza para elaborar traumas.

Esto se hace evidente en la exposición celebrada en Viena en 2009, un año después del "Imaginario de ruinas": *Modernism as a ruin: archaeology of the present*³⁵. Es una exposición que trata de abordar esas ruinas del presente que tanto atraen a los artistas contemporáneos a principios del siglo XXI. La exposición dirigida por Sabine Folie dibuja la Modernidad a través de las distopías volcadas en la literatura y el arte, la obsesión por la entropía como estado del presente, y enraíza la genealogía de las prácticas artísticas que trabajan con las ruinas a finales del siglo XX y principios del XXI, en el arte de los setenta con Robert Smithson y Gordon Matta-Clark, coincidiendo también con las crisis del capitalismo.

La exposición contenía obras no sólo de estos dos artistas americanos, sino también del británico Stephen Willats (1943), de Dan Graham (1942), la alemana Isa Genzken (1948), los holandeses Jeroen de Rijke (1970-2006) y Willem de Rooij (1969),

³⁴ LAGÉS, H. y MARTINEZ, D: "Avant-propos" en *Íbidem*, pp.13-16.

³⁵ FOLIE, S. (ed.): *Modernism as a ruin: archaeology of the present*. Viena: Generali Foundation, 2009. Testimonio web: <http://foundation.generali.at/en/info/archive/2009-2007/exhibitions/modernism-as-a-ruin-an-archaeology-of-the-present.html>

Rob Voerman (1966), el austriaco Florian Pumhösl (1971), el italiano Giuseppe Gabellone (1973) y el francés Cyprien Gaillard (1980). Folie explica cómo todos estos proyectos artísticos parecen tener como origen una especie de viaje decimonónico a las ruinas, lo que al fin y al cabo no enrarece ni acusa de no-autenticidad a las ruinas de nuestro tiempo. Por fin encontraba una exposición que hacía confluir la búsqueda artística de la ruina decimonónica en las ruinas de finales del siglo XX y el XXI. Al considerar al artista como un arqueólogo del presente se estaba dotando de valor contemplativo de ruina a los restos de la destrucción y la desintegración. La exposición reflexiona sobre cómo no sólo se puede hacer arqueología del pasado, sino también de nuestro presente a través de sus ruinas inmediatas.

Para terminar, *Ver Italia y morir*³⁶ lleva intrínseco en el título la imagen de la ruina, por la multitud de ruinas italianas que contiene nuestra "retina" colectiva y la apelación poderosa de la muerte durante su contemplación, aludiendo a esos sentimientos románticos embebidos por la querencia de habitar tiempos pasados. Se trataba de una bella exposición que trajo la Fundación Mapfre a Madrid en 2009, después de que se expusiera en el Museo de Orsay, y que examinaba detenidamente la producción fotográfica y pictórica sobre las ruinas italianas en la segunda mitad del siglo XIX. El valor de esta exposición para mi investigación es la consideración del país italiano como un territorio plagado de ruinas, lo que acostumbra a la retina a la presencia dulce y de cliché de la muerte. Estas fueron ideas fundamentales para mi reflexión, ¿consideraban los artistas españoles del siglo XXI, al igual que los italianos en el XIX, al país como un territorio plagado de ruinas?, ¿el arte del siglo XXI español nos presenta a nuestro país en ruinas? La sospecha de una respuesta afirmativa por parte de los artistas me hizo seguir indagando en las exposiciones sobre arte español.

En ninguna de estas exposiciones internacionales aparecen nombres de artistas españoles que trabajen sobre el tema de la

³⁶ POHLMANN, U. y COGEVAL, G. (eds.): *Ver Italia y morir*. Madrid: Fundación Mapfre, 2009. Testimonio web: <http://exposiciones.fundacionmapfre.org/veritalia/>

ruina. Sin embargo, en las exposiciones españolas sí que vamos a encontrar en ocasiones artistas internacionales, así como muchos de los artistas españoles también se han internacionalizado. Podríamos relacionar esa ausencia de artistas españoles en exposiciones internacionales sobre la ruina con el hecho de que en el contexto español se empiece a reflexionar más tarde sobre el pasado cercano y con la imposición de lo nuevo y lo flamante sobre lo ruinoso y desconchado en unas décadas de euforia después de cuarenta años de dictadura. Aunque en realidad también tiene que ver con la falta de proyección internacional del arte español. Pero antes de examinar un poco el contexto, veamos qué exposiciones sobre la ruina se han comisariado en España. Desde el año 2003 aparecen exposiciones como *La mirada a estratos* en Zamora, *Registros contra el tiempo* en Santander 2006, *Estratos* en Murcia 2008, *Spain mon amour / Ruinas modernas* en Madrid 2012 y *Declaración de ruina y Arqueologías del futuro* en Cerezales del Condado 2014.

*La mirada a estratos: seis artistas habitan el museo de Zamora*³⁷, incluía trabajos de Sergio Belinchón, Eva Lootz, Alicia Martín, Mateo Maté, Juan Luis Moraza y Marina Núñez. Los comisarios, Estrella de Diego y Sergio Rubira, habían invitado a todos estos artistas a dialogar con las obras y la historia del Museo de Zamora, interviniendo en él, realizando instalaciones, reflexionando sobre las diferentes estratigrafías del tiempo que se representaban en el mismo nivel de la visualidad del museo. Como arqueólogos de la contemporaneidad, los artistas fueron invitados a interpretar el tiempo museístico desde el cristal del arte. *La mirada a estratos* inaugura en España el gusto de los comisarios por interpretar a los artistas como arqueólogos poéticos del pasado, pero aún no se interesa por los artistas que observan de cerca las ruinas de nuestro presente.

*Registros contra el tiempo*³⁸ utiliza el argot archivístico para referirse a las prácticas artísticas españolas que bucean en nuestro pasado inmediato. Comisariada por Álvaro de los

³⁷ DE DIEGO, E. y BELINCHÓN, S.: *La mirada a estratos: seis artistas habitan el museo de Zamora*. Zamora: Junta de Comunidades de Castilla y León, 2003.

³⁸ ÁNGELES, Á. de los, (ed.): *Registros contra el tiempo*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2006.

Ángeles para la Fundación Marcelino Botín, incluía trabajos de Lara Almarcegui (1972), Bleda y Rosa (1969/1970), Rogelio López Cuenca (1959), Cristina Lucas (1973), Txuspo Poyo (1963), Íñigo Royo (1962) y Fernando Sánchez Castillo (1970), para cuestionar el modo como se construyen la Historia y la visibilidad de los hitos que marcan el presente.

El *Proyecto de arte contemporáneo. Estratos*³⁹ [0.8], comisariado por Nicolás Bourriaud, dio lugar a una publicación del CENDEAC⁴⁰ que aglutinaba diferentes textos de teóricos nacionales e internacionales, entre los que se encontraba el para mí importante texto de Huyssen "La nostalgia por las ruinas". De esta exposición se dedujo también un foco de reflexión académica, con Jornadas celebradas en el CENDEAC. Por mi parte, conocí antes la recopilación de textos *Heterocronías* que la exposición de la que fue resultado. Sin embargo, pude visitarla en persona en 2008, con motivo de uno de los trabajos de mis cursos de doctorado en la UAM. *Estratos* tenía obras de artistas nacionales e internacionales y en su conjunto dibujaba la imagen del artista actual como arqueólogo del presente y lo cotidiano (parece ser ésta una constante en las exposiciones españolas). Su comisario explica de hecho que "las investigaciones arqueológicas pueden aplicarse tanto al pasado más remoto como a los acontecimientos más próximos en el tiempo e incluso a nuestra actualidad". Se relacionan así los proyectos artísticos con la obra de Sebald y Borges y reflexiona sobre la persistencia de la memoria en la Modernidad.

Mi siguiente parada es en la Fundación ICO, donde la exposición *Spain mon amour / Ruinas modernas*⁴¹ de 2013 fue fundamental para esta investigación, pues documentaba la arquitectura y el urbanismo de la última década en España mostrando el territorio de un país plagado de ruinas. Se trataba de una exposición dual, con dos partes: la primera, *Spain mon*

³⁹ BOURRIAUD, N. (ed.): *Estratos. Proyecto de arte contemporáneo*. Murcia: Dirección general de bienes culturales, 2008.

⁴⁰ HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A. (ed.): *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008.

⁴¹ FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (comisario): *Spain mon amour / Ruinas modernas*, Madrid, Fundación ICO, 2013.

amour, recorría quince proyectos arquitectónicos en ciudades durante la última década y fue presentada en la Bienal de Venecia. La segunda, *Ruinas modernas*, exponía la obra fotográfica de Julia Schulz-Dornburg fruto de su intento por inventariar las urbanizaciones abandonadas o a medio construir derivadas de la burbuja inmobiliaria de la primera década de siglo y estallada por la crisis. De hecho, esta exposición fue la pieza ausente para completar el puzle de esta tesis.

Para terminar con las exposiciones que han trabajado directamente con el tema de la ruina en España, he de citar las de la Fundación Cerezales, en Cerezales del Condado (León). El organizador es una Fundación situada en el medio rural, pero bastante cercana a la ciudad de León, que dinamiza los pueblos de alrededor realizando actividades culturales que respetan el medio y pueden interesar a la sociedad que lo habita, haciendo llegar la cultura a los rincones más alejados de la vanguardia. Han realizado dos exposiciones: *Declaración de ruina* en 2013 y *Arqueologías del futuro* en 2014⁴², y aún queda una tercera por realizar, según lo que se explica en la página web de la Fundación⁴³. Con esas exposiciones se pretendía hacer reflexionar al público sobre el potencial oráculo de futuro que suponen las ruinas del presente. Las exposiciones de Cerezales aúnan todas las reflexiones contemporáneas sobre las ruinas, pero me resulta paradójico que tratándose de una Fundación enclavada en el medio rural leonés, no se aborde de ninguna manera el impacto de las ruinas en el mundo rural. Es éste un tema vacante en todas las exposiciones consultadas, ya que también hay pocos artistas que se interesen por el tema. En este ámbito, la presente tesis doctoral ha intentado hacer un acercamiento a las ruinas del mundo rural en el arte.

Después de observar y analizar las exposiciones españolas sobre la ruina pude hacer balance sobre lo trabajado al respecto. Es cierto que de ellas se deduce un verdadero interés

⁴² MARCOS, B. (comisario): *Declaración de ruina*, Cerezales del Condado, Fundación Cerezales, 2013; MARCOS, B. (comisario): *Arqueologías del futuro*, Cerezales del Condado, Fundación Cerezales, 2014.

⁴³ Fundación Cerezales Antonio y Cinia: <http://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/>. [Fecha de consulta: Junio 2016].

por el tema de las ruinas, pues éstas parecen haberse puesto de moda en la investigación a nivel internacional: la reflexión sobre el paso del tiempo, el interés por los modos de archivo, el boom de las memorias de las guerras mundiales, las imágenes cada vez más frecuentes de desastres... todo ello interesa a los investigadores y se produce una retroalimentación entre investigación y exposiciones que muestran fotografías de ruinas. Sin embargo en todas las exposiciones españolas hasta la fecha echaba en falta una verdadera reflexión sobre cómo los artistas han abordado las ruinas del presente del país. Cuál era realmente la reflexión sobre la ruina en su contexto. Cómo se han enfrentado a las ruinas en nuestra España contemporánea, no a las ruinas de las ciudades de China ni a las de las fábricas en Tailandia, ellas también interesantes, sin duda. Y me di cuenta de que lo que acabaría determinando esta tesis es el contexto en el que se dan tanto las ruinas como el arte que las interpreta. Necesitaba llevar a cabo la reflexión sobre cómo los artistas españoles se han enfrentado a las ruinas de nuestro presente.

Todas estas exposiciones que abordan el tema de la ruina, las arqueologías del pasado o el tratamiento de las memorias por los artistas españoles, coinciden en la franja de tiempo de la primera década del 2000. Antes no he podido encontrar exposiciones que planteen de una manera crítica nuestro pasado más reciente plasmado en las ruinas de nuestro tiempo. Puede ser porque el tema de la ruina arquitectónica es un asunto controvertido para lo que ha venido siendo la trayectoria del arte español en las últimas décadas. El estado de la práctica artística en España durante la década de los ochenta es un reflejo de la tendencia anglosajona a la mercantilización y fetiche del objeto artístico.

En noviembre de 1975 había muerto el dictador Franco en la cama, y desde la década de los sesenta hasta 1978, cuando se proclama la nueva Constitución, se venían debatiendo nuevas nociones críticas y estéticas del arte, además de desarrollarse un arte

políticamente comprometido que va a sufrir un fuerte desgaste por el periodo de normalización democrática que se inicia entonces. En 1982, con el acceso del Partido Socialista al poder, esos debates y las prácticas artísticas de compromiso político caen en el olvido y con la fundación de la feria ARCO en ese mismo año, se introduce el caso español dentro de los estándares internacionales de mercantilización del arte y consumo del objeto artístico como fetiche⁴⁴. Empieza a primar una visión utilitaria del mundo del arte y la cultura, que poco a poco y hasta nuestros días, irá resquebrajando la visión europea de la cultura como un bien público⁴⁵.

El cambio cultural potenciado por el PSOE para el afianzamiento de la democracia en una sociedad marcada por la transición política es fundamental para comprender cómo el arte se convertirá en un bien de consumo en el marco de una nueva economía. En el estado español, esta nueva economía estaba marcada por la llamada "reconversión industrial" efectuada por el PSOE: el impacto de las crisis petroleras de 1973 y 1979 en la economía española, síntoma de la globalización de las finanzas, así como la devaluación de la peseta en 1976 y 1977, llevaron al gobierno socialista a aprobar en 1984 la Ley de reconversión y reindustrialización. Se buscaba promover la inversión para la creación de nuevas industrias, así como reorientaba de forma radical el tejido industrial español y sus mecanismos de producción⁴⁶, llevando a cabo en realidad un desmantelamiento de la industria pesada y convirtiendo a España en receptora de productos en lugar de productora.

En este contexto la feria de arte ARCO viene a salvar un vacío de protagonismo de la práctica artística en España: se trata de una feria comercial que ofrece arte nuevo, insertando el arte español en las tendencias internacionales, con nuevos valores de libertad

⁴⁴ CARRILLO, J.: "Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo.", *Arte y políticas de identidad*. 1:1-22, Murcia, 2009.

⁴⁵ LAZZARATO, M.: "Tradición cultural europea y nuevas formas de producción y transmisión del saber.", en Traficantes de Sueños (ed.): *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004, pp. 129-45.

⁴⁶ LÓPEZ CUENCA, A.: "El traje del emperador: la mercantilización del arte en la España de los ochenta". En *Revista de Occidente*. 273, Madrid, 2004, pp. 21-36.

y democracia, y que además se convirtió en un gran fenómeno cultural por la entusiasta acogida por parte del público. El público español ve y valora esta feria comercial como un gran espectáculo cultural, donde el arte es un bien de consumo coleccionable, es decir, un foco de inversión para la iniciativa privada⁴⁷.

Esa situación del arte como valor comercial y de lujo, indicador de diferenciación de estatus, seguirá primando en los noventa cuando las comunidades autónomas, diputaciones y ayuntamientos asumen competencias culturales, utilizando el arte contemporáneo como estrategia de diferenciación⁴⁸, hasta tal punto que empezarán a inaugurarse a principios de los 2000 bastantes museos de arte contemporáneo por todo el país. El crecimiento de centros de arte contemporáneo en España ha sido muy acelerado en comparación con otros países, al igual que lo ha sido su proceso de construcción inmobiliaria y colonización de territorio en los últimos veinte años. Pero sin embargo no han conseguido cambiar en la sociedad la noción del arte contemporáneo como un lujo de alto valor comercial, no se ha conseguido la democratización de su significado.

Después de esta euforia es cuando vemos surgir nuestro tema ruinoso en el escenario artístico español. A finales de la primera década del 2000 el tema de la ruina cobra más fuerza entre nuestros artistas, que empiezan a interesarse por incluir los efectos del paso del tiempo en el arte: el tema de la vanitas, coqueteos con las teorías de la física cuántica como lo hacía Smithson, exploraciones sobre la narración de la Historia y un interés casi insano por los modos de archivo. De repente, la práctica artística se da cuenta que después de la euforia de los ochenta y la normalización de los noventa, estar en el mundo significa más que seguir las modas punteras sobre experimentación artística.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ MARZO, J. L. y MAYAYO, P.: "Entre la euforia y la crisis (1992-2015)" en *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015, p.668.

La imagen de un mundo global golpea a los artistas españoles y los hace conscientes del significado de las memorias colectivas en un cuadro mundial, los enfrenta a los efectos de la desindustrialización en Occidente y pone en primer plano la reflexión sobre los Derechos Humanos. De hecho, a principios del siglo XXI el mundo acusa grandes cambios derivados de los atentados terroristas del 11 de Septiembre en Nueva York, guerras civiles e internacionales, terrorismo económico, catástrofes naturales, el exceso de las conmemoraciones y los monumentos, y todo ello hace que el interés general del arte a nivel mundial se torne hacia las ruinas, deviniendo éstas un icono síntoma del cambio y promesa de renovación del mundo contemporáneo. Se trata de una problemática que ocupa un lugar especial en España, ya que numerosas prácticas acuerdan un interés creciente a los edificios destruidos.

Hasta aquí he explicado cómo fui construyendo el contexto teórico e histórico de la investigación y antes de pasar al análisis de la estructura quiero explicar también el trabajo con fuentes orales y epistolares, así como viajes a exposiciones para estudiar los proyectos artísticos in situ cuando me fue posible. Se trata éste de un trabajo que simultanéé casi desde el principio con la reflexión teórica, pues el contacto con los artistas me ayudaba a aclarar ideas para la propia construcción de la estructura de la tesis. Para ello realicé viajes por España para ver de primera mano exposiciones, como la citada de *Estratos* en el CENDEAC de Murcia⁴⁹ donde pude fotografiar una de las montañas de escombros de Lara Almárcequi. También viajé con la propia Virginia Villaplana al cementerio de Valencia el 6 de febrero de 2010, un viaje organizado por la galería Off-limits en colaboración con el MNCARS con motivo de su exposición *El*

⁴⁹ BOURRIAUD, N. (ed.): *Op.cit.*, 2008.

*instante de la memoria*⁵⁰ y el ciclo de conferencias organizado por la artista *Narrar la historia*⁵¹.

Igualmente, realicé viajes en varias ocasiones a Palencia y Burgos para acceder a la obra del artista José Luis Viñas. El trabajo con su obra ha tenido un trato especial, pues en un principio era poco accesible dentro del circuito de exposiciones. Viajé a Palencia en 2011 y 2012 para ver la exposición de su obra de papel en el Festival de Arte de Monzón de Campos "La cabra se echa al monte" y de sus instalaciones en una galería de la ciudad. Uno de mis últimos viajes fue como invitada a la "convivencia entre vecinos/as de Guardo y León" celebrada con motivo de la exposición *Comunidad Fantasma (Palencia Norte)*, del Laboratorio 987 del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León⁵².

A los viajes por España para ver obra de artistas he de sumar las entrevistas, algunas realizadas cara a cara, otras a través de intercambio de correos electrónicos. Fue así con Francesc Torres, quien desde un principio estuvo dispuesto a aclararme cualquier duda que me surgiese sobre su obra, en concreto, sobre las publicaciones derivadas de las exposiciones. También intercambié información valiosa con el Archivo de Humberto Rivas, con la propia Virginia Villaplana y el mismo José Luis Viñas, obteniendo un gran archivo epistolar formado por los mails intercambiados con ellos. No tan asiduos fueron los correos con Julia Schulz-Dornburg y Marisa González, pero sí suficientes para solventar dudas y seguir adelante. Por último, entrevisté en persona a Nacho Labrador, fuente fundamental sobre la *exploración urbana* en España. Aunque había intercambiado varios emails con él, me pareció importante trasladarme a

⁵⁰ VILLAPLANA, V. : *El instante de la memoria* en Off-limits del 27 de enero al 20 de marzo de 2010. Testigo en http://www.offlimits.es/el_instante_de_la_memoria_1252 [Fecha de consulta: junio 2016].

⁵¹ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *El instante de la memoria. Narrar la historia*, ciclo de vídeo y conferencias del 27 de febrero al 20 de marzo de 2010. Testigo en <http://www.museoreinasofia.es/actividades/instante-memoria-narrar-historia> [Fecha de consulta: junio 2016].

⁵² *Convivencia entre vecinos/as de Guardo y León*, celebrada con motivo de la exposición *Comunidad Fantasma (Palencia Norte)*, del Laboratorio 987 del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). 25 de Junio de 2016. En <http://musac.es/#programacion/programa/?id=1695> [Fecha de consulta: septiembre 2016].

Requena, donde actualmente vive, para hablar con él y derribar todos los mitos de misterio contruidos en torno a esta práctica de turismo alternativo. También entrevisté a Maribel Alba Dorado, directora del proyecto sobre el paisaje industrial, pues a ella me une una sincera amistad.

Después de estudiar la bibliografía y el trabajo de los artistas, llegué a la conclusión de que la reflexión sobre la ruina en el caso español giraba en torno a tres ejes fundamentales que han acabado delimitado la estructura del trabajo. Es ésta una estructura que confeccioné yo misma observando los excesos y carencias de las reflexiones en torno a la ruina en el arte. Así, respondiendo a la pregunta de cómo son las ruinas del siglo XXI en el arte, qué nos dicen y si son auténticas, observé tres ejes de pensamiento muy claros y predominantes en el arte español: el interés por las ruinas bélicas de la Guerra Civil, lo que se encuadra con particularidades dentro de la reflexión sobre las ruinas de guerra a nivel internacional; el trabajo con las ruinas industriales, también en sintonía con las corrientes internacionales pero con rasgos propios; y el ahondamiento en lo que he llamado la ruina cotidiana, concepto acuñado por mi parte a propósito de esta investigación para aglutinar el trabajo de artistas con las ruinas que pueblan el hábitat de las personas en ciudades y pueblos. Ruinas de la guerra, ruinas industriales y ruina cotidiana: tales son los tres capítulos en los que se divide finalmente la tesis.

El primer capítulo aborda el interés de la práctica artística en España por las ruinas de la Guerra Civil. Esto es bastante específico del caso español, pues en nuestro territorio podemos encontrar ruinas de la guerra que siguen a la intemperie 70 años después del conflicto. Además, la gestión de las memorias históricas ha sido bastante controvertida en el tiempo que el país lleva con la democracia, y los artistas se hacen eco de ello. El segundo capítulo reflexiona sobre las ruinas industriales, un tema que aparentemente puede estar más en sintonía con la práctica en otros países occidentales como

Alemania, Francia, Inglaterra o EEUU, donde las ruinas industriales han llegado a convertirse en iconos de la cultura *underground* incluso. Sin embargo, el trabajo en España con estas ruinas es peculiar en cuanto a que existe poca conciencia ciudadana para la protección del patrimonio del trabajo, lo que ha retrasado su protección legal, y también en cuanto a que el sector industrial español quedó prácticamente pulverizado en la década de los ochenta.

La práctica artística que trabaja con las ruinas industriales acusará así altas dosis de nostalgia y concentrará su acción en ámbitos diferentes: tanto en galerías de arte como en toda una red de blogs virtuales. El tercer capítulo aborda un concepto, el de ruina cotidiana, que por ser de elaboración propia ha supuesto grandes dificultades de definición y análisis. Sin embargo lo considero una de las aportaciones más valiosas de la tesis. En pueblos y ciudades siempre podemos encontrar ruinas, lo que viene a ser algo en cierto modo sano porque indica procesos de renovación urbana.

No obstante en España la ruina ha venido siendo una constante en los pueblos desde la segunda mitad del siglo XX, por el impacto de la Posguerra primero y el éxodo rural después, que ha hecho que se inserte la imagen de la "casa vieja" en la retina colectiva de los pueblos. Y esa constante se acentúa a principios del siglo XXI, con el estallido de la burbuja de la crisis inmobiliaria. Las ruinas se han insertado en la cotidianeidad de los españoles de una manera pasmosa y es algo a lo que los artistas no han dejado de responder. El caso español se convierte desde esta óptica en un territorio clave donde la ruina arquitectónica adquiere significados comprometidos.

Con la excusa de esta estructura tripartita de capítulos que responden a importantes ejes de reflexión, determiné que en cada capítulo examinaría además de cerca tres trabajos artísticos diferentes, a modo de tres casos de estudio. Con ello quería guardar un equilibrio en la reflexión, seleccionando los proyectos que aportasen los pensamientos más jugosos al fin último de la tesis que era vislumbrar qué nos dicen las ruinas en

el siglo XXI español. Además, como ya he avanzado anteriormente, mi intención de partida no era realizar un índice de artistas dedicados al tema de la ruina, sino generar reflexión. En cada capítulo explico las diferentes prácticas artísticas que se insertan en su eje de reflexión, analizándolas someramente antes de abordar un análisis más profundo de los proyectos artísticos elegidos para desarrollar el hilo argumental confeccionado teniendo en cuenta las fortalezas del arte y las carencias sobre su estudio.

Para las ruinas de la guerra era necesario hacer explícito cómo los artistas españoles han realizado una labor testimonial y de compromiso con los Derechos Humanos respecto a lo sucedido en la contienda civil a través de sus ruinas. Por eso comienzo analizando las fotografías de Humberto Rivas como testigo de la guerra setenta años después. Examino de cerca la postura de denuncia de Virginia Villaplana y su trabajo poético con las ruinas de la memoria. Y alinee la práctica de Francesc Torres con el universalismo de los Derechos Humanos en la Corte Penal Internacional.

El capítulo de las ruinas industriales debía reflejar el interés estético de los artistas por estas ruinas tan denostadas por la sociedad y la lucha legal por incluirlas en la noción patrimonial del Estado español. Comienza así con la labor de Marisa González como testimonio del desmantelamiento del sector secundario en España. Se aproxima a la práctica de la *exploración urbana* y el sentimiento gótico de atracción por estas ruinas. Y termina con el trabajo del Laboratorio del paisaje industrial andaluz para proteger los paisajes mineros abandonados de Andalucía como paisajes culturales.

Por último, el capítulo de la ruina cotidiana, además de definir el concepto y poner imágenes que lo explicitasen, había de manifestar todo el trabajo de investigación que queda por realizar con este concepto, por lo que elegí proyectos muy diferentes entre sí para ejemplificarlo. Analizo en profundidad la obra de José Luis Viñas, clave para entender el arruinamiento en los pueblos y su efecto sobre sus habitantes. Observo las

Guías de descampados de Lara Almárcegui como un intento de acabamiento de los espacios de esperanza dentro de las ruinas del urbanismo neoliberal. Y profundizo en el atlas de las ruinas de la burbuja inmobiliaria confeccionado por Julia Schulz-Dornburg donde paradójicamente se alinean estas ruinas cotidianas con la estética romántica.

No quiero terminar la introducción a esta tesis doctoral sin hacer alusión a otro de los problemas que se me han planteado constantemente como investigadora humanista: el acecho del nihilismo. Y es que no podía ser de otra manera en una tesis donde la ruina es su protagonista. El pensamiento sobre la inutilidad del trabajo que tengo entre manos ha sido constante a lo largo de los años, minando muchas veces la capacidad para seguir adelante con el pensamiento crítico. Pero puede decirse que en estos años también he encontrado en diferentes pensadores un antídoto a ese nihilismo acechante y recurrente. Por ello quiero traer aquí el texto clave de Albert Camus:

Se ha dicho que las grandes ideas vienen al mundo como palomas mensajeras. Es posible que, si prestamos atención, escucharemos, en medio del estrépito de imperios y naciones, como un débil ruido de alas, el lento ajetreo de la vida y la esperanza. Unos dirán que esta esperanza la trae un pueblo; otros, un hombre. Al contrario, creo que es suscitada, avivada, mantenida por millones de solitarios cuyas acciones y obras, cada día niegan las fronteras y las más burdas apariencias de la historia, para hacer resplandecer fugitivamente la verdad siempre amenazada que cada uno, por encima de sus sufrimientos y alegrías, levanta para todos⁵³.

Este fragmento pertenece al discurso que preparó Camus cuando recibió el Premio Nobel de Literatura en 1957. El discurso en general habla del papel del arte y los artistas para con la

⁵³ CAMUS, Albert : *Discours de Suède*, París, Gallimard, 1997 (1958), pp.66-67. Traducción propia del original:

Les grandes idées, on l'a dit, viennent dans le monde sur de pattes de colombe. Peut-être alors, si nous prêtons l'oreille, entendrions-nous, au milieu du vacarme des empires et des nations, comme un faible bruit d'ailes, le doux remue-ménage de la vie et de l'espoir. Les uns diront que cet espoir est porté par un peuple, d'autres par un homme. Je crois qu'il est au contraire suscité, ranimé, entretenu, par des millions de solitaires dont les actions et les oeuvres, chaque jour, nient les frontières et les plus grossières apparences de l'histoire, pour faire resplendir fugitivement la vérité toujours menacée que chacun, sur ses souffrances et sur ses joies, élève pour tous.

sociedad, pero me interesa este fragmento en particular porque pone en valor el pensamiento crítico individual. Eso para mí fue suficiente.

IMÁGENES 0. INTRODUCCIÓN.



[0.1] Ruinas de la abadía de Jumièges, Normandía (Francia), siglos VII-XIII. Fotografía propia.



[0.2] Caspar David FRIEDRICH: *Ruinas del monasterio en la nieve*, 1819. Óleo sobre lienzo. Destruído en 1945.



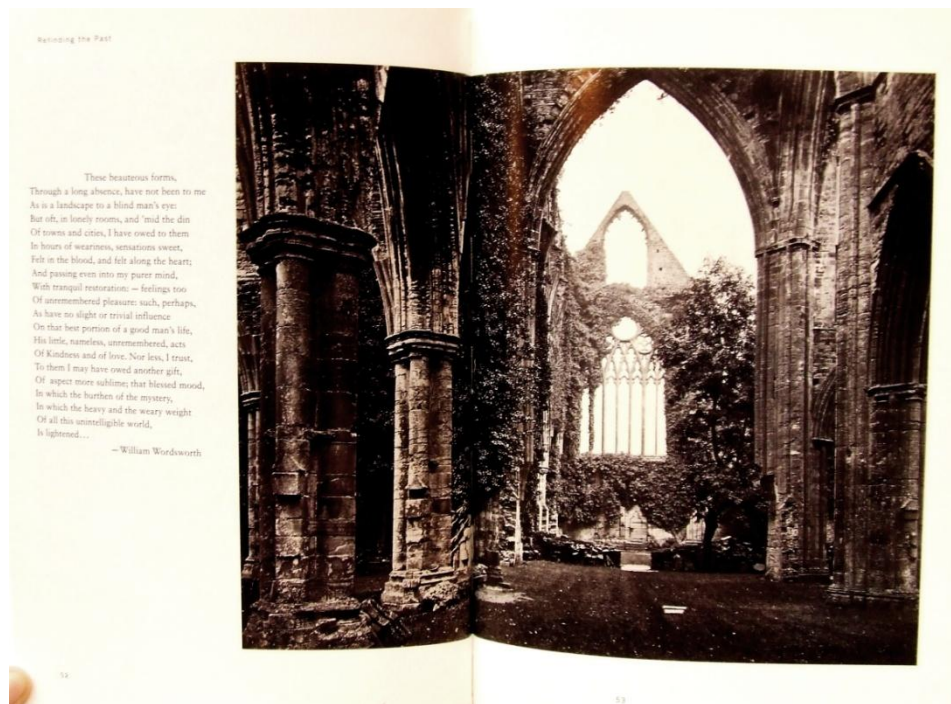
[0.3] Gordon MATTA-CLARK: Trabajando en *Conical Intersect* 1975.
Estate of Gordon Matta-Clark and David Zwirner, New York/London.



[0.4] Andréi TARKOVSKY: Fotograma del final de *Nostalgia*, 2h
10min, Opera Film Producciones, 1983.



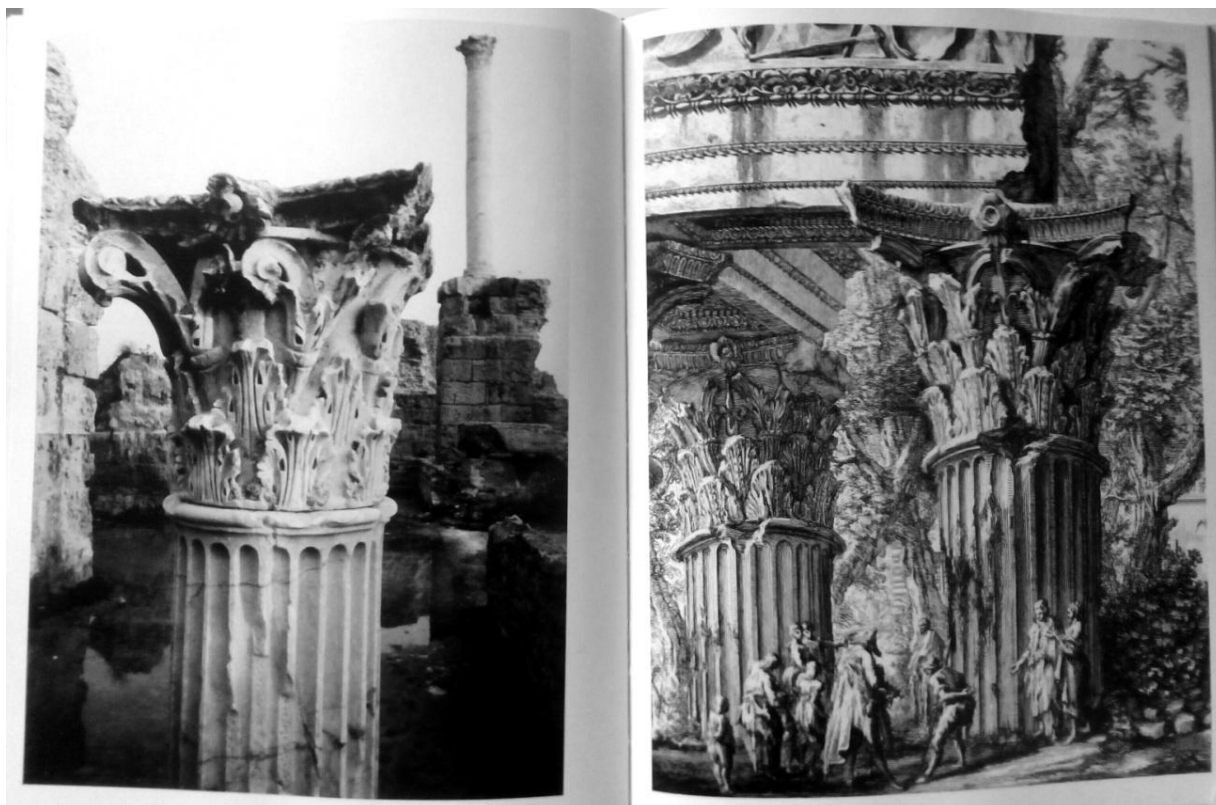
[0.5] Edward BURTYNSKY: *Three Gorges Dam Project, Wushan #3, Yangtze River, China 2002.*



[0.6] Páginas 52-53 de *Irresistible decay. Ruines reclaimed* que muestran un poema de William Wordsworth y una fotografía de Roger Fenton.

William Wordsworth: "Lines, Composed a Few Miles above Tintern Abbey on Revisiting the Bands of the Wye during a Tour" en *Selected Poetry*, Nueva York, Random House, 1950.

Roger Fenton: Tintern Abbey, Inglaterra, 1850-1862, impreso en albumen.



[0.7] FERRANTI: Termas romanas, Cartago, Túnez; PIRANESI: detalle de la Vista del templo de Júpiter Tonante. En FERNÁNDEZ, D., FERRANTI, F. y ALEXANDRE. P.: *Imaginaire des ruines. Hommage à Piranèse*. Arles: Actes Sud, 2009, p.112-113.



[0.8] Folleto de la exposición *Estratos. Proyecto de arte contemporáneo*, comisariada por Nicolás Bourriaud en el PAC Murcia en 2008.

PARTE PRIMERA.

RUINAS DE LA GUERRA

1. Ruinas entre memoria y olvido en la práctica artística española del cambio de siglo (XX-XXI).

Las ruinas bélicas están muy presentes en el imaginario del siglo XX, pues el desarrollo de la fotografía facilitó la difusión de imágenes bélicas en pro de unos bandos u otros. Un ejemplo claro de ello son las ruinas de Guernica, que en pocas semanas se convirtieron en un símbolo de la lucha contra el fascismo, pero también en un icono de cómo la fotografía no es documento incuestionable de la verdad. El periodista Javier Ortiz Echagüe afirma que "las fotografías no fueron documentos neutrales de una destrucción genérica. En la prensa, las ruinas resultaban intercambiables; las fotografías no sólo actuaban como documentos en sentido estricto, sino como símbolos de resonancias más amplias"⁵⁴.

Lo vemos en las imágenes de la revista *Life* de 1937, donde se acusa a la propaganda española de manipular las imágenes de la contienda para instar al mundo a que tome partido por uno u otro bando [1.1]: tuvieron eco internacional por parte del bando republicano, pero también se utilizaron por el bando sublevado para decir que habían sido resultado de un incendio provocado por los "rojos". Las ruinas bélicas eran símbolos de tragedia, de la más honda barbarie promovida por la condición humana y por ende, poderosos instrumentos de manipulación. Las imágenes de las ruinas de Guernica se convirtieron en un icono de la Guerra Civil Española y de la lucha antifascista internacional.

Tal fue así que fueron la única alusión directa al conflicto bélico en el Pabellón de la Segunda República Española en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París en 1937 [1.2]. El debate mediático sobre Guernica durante la guerra ilustra bien la fragilidad, y al mismo tiempo la fuerza, de la

⁵⁴ ORTIZ ECHAGÜE, J: "*Esto no es Guernica: Fotografías en prensa de la destrucción de Guernica durante la guerra civil española*", en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, n°16, 2010, pp.349-368.

fotografía como documento⁵⁵. Es precisamente esta fragilidad del documento y el archivo, ejemplificado por el caso del tratamiento del bombardeo de Guernica en la prensa de la época lo que ha llevado en parte a muchos de los artistas españoles actuales a trabajar con el tema del archivo.

Pero sigamos con la reflexión sobre las ruinas bélicas del siglo XX antes de llegar a cómo trabaja el arte español con ellas. Es fascinante la imagen de Richard Peter que capta una perspectiva de la ciudad bombardeada de Dresde desde la torre del ayuntamiento [1.3] y que enfoca en primer plano la estatua de lo que parece una mujer con una pose piadosa. Se trata de una imagen muy conocida de los bombardeos de Alemania y también muy fácilmente asimilable al Ángel de la Historia del que hablaba Benjamin, que observa un erial de ruinas y es absorbido de espaldas por un gran vendaval llamado progreso. El Ángel de Benjamin da la espalda al futuro, hipnotizado por el cúmulo de ruinas a sus pies, como ejemplo del drama de la condición humana de su tiempo.

El Ángel no puede mirar al futuro mientras no se asimile con dignidad el pasado. La devastación causada por las Guerras mundiales ha llevado a muchos teóricos a afirmar que el siglo XX no nos ha legado ruinas sino polvo y escombros. Juan Antonio Ramírez afirmaba incluso que hemos pasado de la era de la ruina a la era de la destrucción, tal es la barbarie deducida de las infinitas ruinas europeas tras los bombardeos. Ramírez lo explica así:

Es impensable para nosotros la existencia de espectadores nostálgicos que puedan pasear entre estas ruinas para deleite de los sentidos y estremecimiento intelectual por la grandeza del pasado⁵⁶.

⁵⁵ *Íbidem*.

⁵⁶ RAMÍREZ, J. A.: "De la ruina a la destrucción arquitectónica (para una iconografía del caos)." En *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Las Palmas de Gran Canaria: C.E.H.A., Anroart Ediciones, 2006, pp. 526-553.

Es bien cierta esta afirmación. Las ruinas bélicas no suscitan nostalgia, sino un dolor más profundo, el de la bilis negra de la melancolía, cuya prolongación en el tiempo lleva al ser humano a acercarse a su propia muerte. Estas ruinas no se contemplan sosegadamente. Han de cicatrizarse a través de reconstrucciones y memoriales. La Iglesia del Recuerdo de Berlín (Gedächtniskirche) [1.4] levanta su incompleto perfil para recordar la inmensidad de la barbarie. Su contemplación no atrae sentimientos de grandeza por el pasado, sino de compromiso con el presente, para que esas ruinas no se vuelvan a repetir.

Y es que durante las décadas que siguieron a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) en Europa, se gestionaron las ruinas de la enorme destrucción sufrida, se llevaron a cabo juicios y se ajustaron cuentas. En España, sin embargo, no fue posible la solución del trauma subyacente en las ruinas, pues el fascismo de la Dictadura seguía haciendo de ellas algo despreciable para recordar a los vencidos su humillación. En España, las ruinas bélicas siguen presentes hoy de una manera tangible, pues muchas están a la intemperie. La práctica artística actual puede trabajar con las ruinas en toda su materialidad porque aún perviven como *Ruinas*.

No se las ha cicatrizado ni se han hecho memoriales. Mientras que en otros países se han reconstruido o convertido en monumentos, aquí no ha pasado nada de eso. Por ello, la tesis fundamental de esta Primera Parte es llegar a nuestro presente, las primeras décadas del siglo XXI, reflexionando acerca de esas ruinas y cómo y por qué aún pueden tener repercusión para la sociedad española y específicamente para la práctica artística. La ausencia de una verdadera solución y reflexión sobre los traumas de la Posguerra Española no sólo ha llenado de fantasmas la cotidianeidad de determinadas comarcas del país, sino que ha relegado a la desidia a sus restos perceptibles, portadores de sentimientos y lazos humanos, sus huellas: pueblos abandonados, cementerios civiles, fosas comunes sin identificar. Mi propuesta es que reflexionemos sobre la memoria de la Guerra Civil

Española en nuestro presente del siglo XXI a través de sus ruinas y sobre cómo son recibidas desde la práctica artística.

1.1. La memoria de la Guerra Civil Española.

Dentro de nuestro presente de la segunda década del siglo XXI, recordar la contienda civil y sobre todo administrar algunas huellas que aún quedan a la intemperie es, para determinados ámbitos de la oficialidad de la nación española, como por ejemplo el ámbito jurídico, un tema espinoso lleno de complicaciones. Frente a esto, hemos de constatar que una parte de la práctica artística española se ha ocupado en las últimas dos décadas de trabajar con la problemática de la memoria de los vencidos de la Guerra Civil.

La caja de Pandora que dio lugar a las controversias sobre la memoria de la Guerra que ha habido en España durante la primera década del siglo XXI se abrió en el año 2000 con la fundación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH)⁵⁷. La finalidad de esta asociación es recuperar los restos o dilucidar el destino y paradero de personas desaparecidas durante la Guerra Civil y la Dictadura franquista, realizando una labor humana para los familiares de las víctimas. También, la Asociación tiene la voluntad de dar reconocimiento a aquellos españoles que lucharon por la democracia al lado del Gobierno republicano, así como a los resistentes al fascismo de la Dictadura. El nombre de esta asociación enseguida suscitó numerosos debates dentro del ámbito académico, pues el término "memoria histórica" introduce controversias sobre a quién pertenece esa memoria, qué grupo de memoria colectiva es el más legítimo para proclamar su memoria como "histórica"⁵⁸.

⁵⁷ A.R.M.H. Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica: www.memoriahistorica.org. [Fecha de consulta: Noviembre 2012].

⁵⁸ Siguiendo a Maurice Halbwachs, no se puede hablar tan sólo de UNA memoria colectiva, sino de diferentes grupos de memoria. HALBWACHS, M.: "Memoria colectiva y memoria histórica", *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 53-88.

Las bases de la Asociación afirman: "la labor que lleva a cabo la Asociación se trata de algo que hasta ahora no había hecho por ellos (los familiares de las víctimas de la guerra y la represión) una democracia que tras la muerte de Franco construyó una transición fundamentada en el olvido, consolidado en la *Ley de Amnistía* aprobada, en octubre de 1977, con los votos de la izquierda mayoritaria en el Congreso de los Diputados". Con esto se abrieron diferentes propuestas de debate que la ARMH cristalizó en apelaciones a la Audiencia Nacional y la ONU, así como se ligaba su lucha al compromiso con los Derechos Humanos. Estos debates trascendieron en el ámbito político más mediático, pero aquí quiero remarcar una de las reacciones que aparecieron en el ámbito académico: el historiador Santos Juliá desarrolló una respuesta especialmente hacia la afirmación de que "después de la muerte de Franco se construyó una Transición basada en el olvido".

Juliá defendía que durante la Transición se habló mucho de la memoria de la Guerra Civil y que para salvar el proceso de democracia, se decidió realizar el ejercicio de *echar al olvido*: "echamos al olvido cuando lo que se trata de afirmar es la voluntad de que algo sucedido en el pasado, y de lo que conservo muy vivo y hasta doloroso recuerdo, no contará en el futuro"⁵⁹. También defiende de manera ardua la *Ley de Amnistía* de 1977 que la ARMH ataca y dice: "A la amnistía no condujo, pues, un silencio, sino un recuerdo, no la incapacidad de hablar, sino la voluntad de hablar; no fue resultado de un olvido, sino de la memoria actuante de la guerra y de la dictadura"⁶⁰.

Lo que revelaban en el fondo estos debates es la ausencia de investigación pública del pasado (mediante el equivalente a una comisión de verdad), la falta de juicios a los responsables de las violaciones de derechos humanos cometidas al amparo de la dictadura y la desidia con que se había tratado a las víctimas del franquismo y a sus familiares. Pero que, no obstante, la democracia española no se edificó sobre la amnesia o la ausencia

⁵⁹ JULIÁ, S.: "Echar al olvido: memoria y amnistía en la transición a la democracia." en *Hoy no es ayer. Ensayos sobre la España del siglo XX*. Barcelona: RBA, 2010, p.305.

⁶⁰ *Ibidem*, p.323.

de memoria⁶¹. Sin embargo, la agitación política provocada por el surgimiento de asociaciones como la ARMH o el Foro por la Memoria⁶², llevó al Gobierno español a elaborar y aprobar en el 2007 la llamada *Ley de la Memoria Histórica*⁶³.

Esta ley condenaba el golpe de estado franquista, algo que no se había hecho hasta entonces en las tres décadas de democracia. También, el objetivo último de la Ley era instar a los poderes públicos a facilitar las labores de conocimiento, localización y elaboración de mapas de fosas comunes en todo el territorio español, facilitando para ello subvenciones. Si bien la Ley de la Memoria Histórica se consideró un logro para lo que las asociaciones de la memoria llevaban pidiendo durante casi una década, fue una concesión tan sólo a medias tintas para la solución del verdadero problema latente, que es el compromiso real del Estado para la búsqueda y reconocimiento oficial de las víctimas. Según la ley, el Estado español se sitúa como facilitador de la búsqueda, pero no como responsable de la misma⁶⁴.

Además, como ya explicaba anteriormente, es erróneo hablar de la memoria como histórica, pero en este caso, debido a la resistencia de una parte importante de los cargos políticos a reconocer al grupo de memorias de los vencidos, represaliados y luchadores por la democracia, se requería tal título. Es así como lo explica Andreas Huyssen que dice que "la *Ley de la Memoria Histórica* es única en el mundo. Lo normal es que las leyes sean de leyes de la verdad, leyes de restitución, pero esta denominación tan extraña tiene menos que ver con lo que se

⁶¹ AGUILAR FERNÁNDEZ, P.: *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza, 2008.

⁶² FEDERACIÓN ESTATAL DE FOROS POR LA MEMORIA: www.foroporlamemoria.info. [Fecha de consulta: Noviembre 2012].

⁶³ GOBIERNO DE ESPAÑA. MINISTERIO DE JUSTICIA: *LEY 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura*. *Boletín Oficial del Estado*, Madrid, 2007, pp. 53410-53416.

⁶⁴ AMNISTÍA INTERNACIONAL: *ESPAÑA: La obligación de investigar los crímenes del pasado y garantizar los derechos de las víctimas de desaparición forzada durante la Guerra Civil y el franquismo.*, 2008:

http://www.elpais.com/elpaismedia/ultimahora/media/200811/12/espana/20081112elpepunac_1_Pes_PD F.pdf. [Fecha de consulta: Marzo 2012].

legisla que con el contexto social y político de España en el cual se hace la Ley, y por lo que es una anomalía”⁶⁵.

Este autor vuelve a explicarnos cómo no cree que existan memorias colectivas nacionales, pues “la memoria colectiva, en su mayoría entendida hoy como la memoria nacional, está inevitablemente atravesada por los recuerdos de grupo subnacional o regional, así como por las mezclas de memoria diaspóricas que surgieron con los crecientes flujos migratorios que desafían toda noción de homogeneidad cultural”⁶⁶. Éstas han sido fundamentalmente las bases del debate en torno a la recuperación de la memoria de la Guerra Civil y la posguerra española. Son discusiones que se han situado en el plano mediático más que en el académico y que irremediablemente están cruzados por sentimientos que arrastran aún el trauma de la Guerra.

Desde mi punto de vista, creo que la palabra decisiva a estos debates hemos de verla en las teorías del filósofo francés Paul Ricoeur sobre la manera que las naciones pueden gestionar la memoria traumática de la guerra. Son especialmente esclarecedoras las palabras que dedica para definir la amnistía, punto clave de los debates sobre la recuperación o no de la memoria de la Guerra Civil en el ámbito mediático. Ricoeur define así la amnistía:

La amnistía pone fin a todos los procesos en curso y suspende todas las diligencias judiciales. Se trata de un olvido jurídico limitado, pero de amplio alcance, en la medida en que la suspensión de los procesos equivale a borrar la memoria en su expresión testimonial y a decir que nada pasó. Ciertamente, es útil -es el término preciso- recordar que todo el mundo ha cometido errores, poner un límite a la revancha de los vencedores y

⁶⁵ HUYSEN, A.: “Derechos Humanos y la política de la memoria: límites y retos.”, en [CCCB] Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2011: http://www.cccb.org/es/video-conferencia_d_andreas_huyssen_derechos_humanos_y_la_politica_de_la_memoria_mitos_y_reptes-36400. [Fecha de consulta: Noviembre 2011].

⁶⁶ *Ibidem*.

evitar añadir los excesos de la justicia a los de la lucha⁶⁷.

La amnistía para Ricoeur es olvidar *temporalmente* los errores cometidos para vivir en paz, lo que se correspondería con el *echar al olvido* explicado por Juliá y que tuvo su plasmación en la *Ley de la Amnistía* de 1977. Aunque esta Ley ha sido muy criticada desde todos sus frentes por legislar crímenes contra la humanidad a los que se debe aplicar el Derecho Internacional⁶⁸, es cierto que correspondió a esa necesidad de paz para el avance hacia la democracia. Sin embargo, Ricoeur habla así de los peligros que conlleva la utilización de la amnistía: "nada impide franquear la débil línea de demarcación entre amnistía y amnesia (...) la institución de la amnistía sólo puede responder a un deseo de terapia social de urgencia, bajo el signo de la utilidad, no de la verdad"⁶⁹.

Es evidente que en España se franqueó hace tiempo esa débil línea entre la amnistía y la amnesia, y la "terapia social de urgencia bajo el signo de la utilidad" se convirtió en el olvido morboso que denuncia la ARMH en sus bases, pues al franquear la línea hacia la amnesia se evitó todo reconocimiento oficial de la memoria de los vencidos y represaliados de la Dictadura, marginando un grupo importante de memoria colectiva para la nación, así como se eludía la condena de crímenes considerados "contra la Humanidad", quedando el trauma latente. Es decir, el peligro que planea sobre la utilización de la amnistía como una herramienta de urgencia para la paz se ha hecho no sólo presente, sino que se ha consensuado mediante el olvido de un grupo de memorias en el caso español.

Los problemas con la memoria de la Guerra en España muestran que existe una necesidad de recuerdo y reconocimiento de uno de sus pasados a comienzos de nuestro siglo XXI. Quizá podemos atrevernos a dar un paso más y decir que ha sido preciso

⁶⁷ RICOEUR, P.: *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003, p.590.

⁶⁸ AMNISTÍA INTERNACIONAL: *Op.cit.*

⁶⁹ RICOEUR, P.: *Op.cit.*, p.590.

emprender una "terapia de la memoria", como explica Paul Ricoeur. Y esta terapia de la memoria ya ha sido iniciada por el arte. Ricoeur afirma que los trabajos con la memoria adquieren un rol terapéutico cuando se encargan de evitar el borrado de una singularidad del pasado que conforma la identidad del presente⁷⁰.

En realidad, lo que está en peligro y para lo que es preciso el trabajo de la memoria es un trazo de la identidad nacional española. Por ello surgieron las asociaciones por la memoria y por ello se confeccionó la citada y problemática ley. Sin embargo, Ricoeur advierte que, al igual que la amnistía debe ser temporal para no devenir amnesia, la terapia de la memoria tampoco se puede alargar indefinidamente, pues se corre entonces el riesgo de la petrificación de la memoria a través del exceso de las conmemoraciones, así como la taxidermia de los recuerdos, que pueden llenar de verdaderos espectros que atormenten el tiempo presente. "Es preciso que el pasado devenga el ausente del presente, que no nos atormente como un espectro, porque con los fantasmas no se sabe muy bien si están presentes o ausentes. Es preciso que el pasado pase"⁷¹, afirma Ricoeur. "Sólo el que construye el futuro tiene derecho a juzgar el pasado" y es aquí donde hemos de situar el papel del arte.

1.2. El arte como terapia.

El lugar de la práctica artística está en ese avance hacia el futuro a través de la interpretación del pasado. Vamos a ver que los artistas del presente, en vez de ahondar en una hipertrofia de la Historia, lo que proponen es una praxis de la misma que permita un olvido sano vital para el avance y la asunción del futuro. Nuestros artistas actualizan las afirmaciones de Nietzsche cuando dice que "sólo si la historia

⁷⁰ RICOEUR, P.: *Grands entretiens: Itinéraires - Paul Ricoeur (version imprimable)*, 2004: <http://www.ina.fr/grands-entretiens/imprimer/HorsSerie/Ricoeur>. [Fecha de consulta: Julio 2012].

⁷¹ *Ibidem*. Traducción propia del original : "...il faut que le passé devienne l'absent du présent, qu'il ne nous hante pas comme un spectre, parce qu'un spectre on ne sait pas s'il es présent ou absent, le fantôme. Il faut que le passé passe".

soporta convertirse en obra de arte podrá despertar la ilusión del amor en razón de una creencia incondicional de lo perfecto y lo justo" pues "toda verificación histórica saca continuamente a la luz tanta falsedad, grosería, inhumanidad, tanta violencia y carencia de sentido que, necesariamente, ha de disiparse ese clima de ilusión lleno de piedad por el pasado que es indispensable para poder y querer vivir"⁷².

Nietzsche reivindica un conocimiento histórico al servicio de los intereses de la vida, para lo que el papel del arte como transmisor de determinado conocimiento histórico plagado de traumas, es fundamental. Y la imagen de la ruina, con toda su carga emocional e histórica, va a servir de poderosa llamada para señalar la pervivencia y gravedad del trauma. Las ruinas bélicas en España no se ven como detritos ni cascotes. Aún queda de ellas su silueta carcomida por el tiempo pero en pie, señalando con su presencia emociones irresueltas de una Guerra más de setenta años después.

De esta manera, las obras que vamos a encontrar en la práctica artística española van a estar llenas de tristeza y dolor; las imágenes van a hablar de muerte y desidia, pero siempre con una finalidad de redención. El arte propondrá el duelo en calidad de rememoración de ese pasado oculto y la terapia de la memoria se personificará en ese duelo: "hay una faceta del hacer memoria que es la reconciliación con el pasado, salir de la angustia de hacer memoria mediante el duelo"⁷³. El duelo, veremos, se lleva a cabo mediante el enterramiento, el lloro, la tumba para el recuerdo.

Sin tumba, sin lugar donde recordar, no se puede reconocer la Historia, no hay base sólida desde la que avanzar hacia el futuro y por lo tanto, no se puede cerrar el pasado. Si según Nietzsche, la Historia sólo puede servir para la vida, la terapia de la memoria debe contribuir a una cultura sana, para

⁷² NIETZSCHE, F: *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999 (1874), p.94.

⁷³ RICOEUR, P.: *Op.cit.*, 2004. Traducción propia del original : « il y a un côté du côté mémoire qui a un côté de reconciliation avec le passé, sortir de la hantise pour effectivement faire mémoire, mais dans le deuil. »

que el “pasado pase” y no se quede como un fantasma. Mi tesis parte entonces de la idea de que la ruina se convierte en signo para los artistas que quieren pensar futuros posibles sin perder de vista el pasado, porque sólo el que construye el futuro tiene derecho a juzgar el pasado.

La práctica artística española empieza a trabajar muy tardíamente con la memoria de la Guerra Civil, punto clave ligado a la imagen de las ruinas bélicas en España. Ello puede deberse, según apuntan Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, al modo como se ha configurado el sistema del arte en la España de la democracia, centrado principalmente en ponerse al día con las corrientes internacionales, buscando una visión despolitizada del mismo⁷⁴. Es por ello que van a ser pocos los artistas que trabajen con la imagen de las ruinas bélicas en España.

Uno de los artistas pioneros en abordar la memoria de la Guerra y además canalizarla a través de la imagen de la ruina fue Francesc Torres con su obra *Belchite/South Bronx: Un paisaje trans-cultural y trans-histórico* de 1988. Este artista emigró en los años setenta a Estados Unidos para poder beber de las corrientes vanguardistas del arte del momento, alineándose con prácticas conceptuales y performativas. Es posible que la distancia con que observaba la situación española le permitiese abordar el tema de la memoria de la Guerra de una manera transversal, encuadrándolo en un contexto internacional, sin los impedimentos que habría encontrado en la España de la Transición. La obra es en realidad una instalación; Torres trabaja como un creador de ambientes, algo que fue central en la práctica artística de los ochenta.

En la actualidad, esta instalación se encuentra en los sótanos del Museo Reina Sofía y no se expone al público, por lo que la obra *Belchite/South Bronx* sólo es accesible de momento a través

⁷⁴ MARZO, J. L. y MAYAYO, P.: “Artistas frente al olvido” en *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*, Madrid: Cátedra, 2015, pp.784-796.

de la publicación a que dio lugar⁷⁵. En esta publicación se incluyen numerosas imágenes que no pertenecen a la instalación y que no han sido suficientemente analizadas en los discursos que se han establecido sobre la obra. Y son imágenes de ruinas [1.5]. He decidido analizarlas junto a *Oscura es la habitación donde dormimos*, otro proyecto de Torres centrado en la exhumación de una fosa común en Burgos de la Guerra, realizado entre 2004 y 2006. Entre las dos obras, la de *Belchite* y *Oscura*, se hace evidente el trabajo de Torres con las memorias de la Guerra y la Posguerra en el territorio español. Así la ruina en Torres se muestra como una metáfora del daño sufrido por los Derechos Humanos en España desde la Transición y las siguientes décadas de la democracia.

Es curioso que otro de los artistas pioneros en abordar la memoria de la Guerra Civil, además apoyándose en la imagen de la ruina, no sea de nacionalidad española, aunque haya desarrollado toda su obra aquí. Se trata del fotógrafo argentino Humberto Rivas (1937-2009), que emigró a Barcelona en 1976 donde se convirtió en el representante de un emergente grupo de fotógrafos que renovó la escena fotográfica en España, recibiendo el Premio Nacional de Fotografía en 1997⁷⁶. Uno de sus últimos proyectos se llama *Huellas*, donde aborda el rastro que la Guerra Civil dejó en paisajes y gentes. Es un tópico universal para todo fotógrafo estar interesado en el paso del tiempo y en las huellas y pervivencias de este paso. Esta idea es la que subyace en todo el proyecto *Huellas*, consolidando a Rivas como uno de los principales testigos de las ruinas bélicas españolas a finales del siglo XX [1.6].

Las fotografías de este proyecto se publicarían en 2007 en una edición de la Generalitat de Catalunya⁷⁷, aprovechando el tirón comercial que la memoria de la Guerra Civil estaba acaparando a

⁷⁵ TORRES, F.: *Belchite/South Bronx. Un paisaje Trans-Cultural y Trans-Histórico*, Nueva York, University of Massachusetts at Amherst, 1988.

⁷⁶ En 1999 Televisión Española realizó un documental centrado en Humberto Rivas, donde se cuenta con el propio testimonio del fotógrafo, dando una imagen bastante completa de su modo de hacer: ALONSO, J. (dir.): *Creadores: Humberto Rivas*, 28:17 min. Televisión Española, 1999. El documental puede verse en el archivo web de TVE: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/creadores/aventura-del-saber-serie-documental-creadores-humberto-rivas/2546076/>. [Fecha de consulta: Noviembre 2014].

⁷⁷ RIVAS, H.: *Huellas*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2007.

nivel mediático al calor de la conocida Ley de Memoria Histórica. La obra *Huellas* establece un argumento evidente y sencillo en cuanto a que apela a la emoción del receptor para construir la miríada de ideas en torno a la memoria de la Guerra Civil: no sólo incluye fotografías de ruinas sino también fotografía supervivientes, testigos, personas ancianas que proceden de la catástrofe. Por ende, el análisis de este proyecto llega a conclusiones sobre la correlación entre ruina arquitectónica y ruina antropológica bastante relevantes.

En ese afán por cuestionar la noción de archivo del que hablaba hace apenas unas páginas, encontramos el trabajo de otros artistas interesados también por las ruinas bélicas del siglo XX español. El trabajo con los archivos permite el cuestionamiento de los “grandes relatos”, los relatos lineales y totalizadores y ello lleva a los artistas a trabajar con otros modelos narrativos⁷⁸. Así, trabajando con el resultado de la destrucción anticlerical en España desde el siglo XIX encontramos a Pedro G. Romero en un proyecto comenzado a finales de la década de los noventa del siglo XX.

Romero construye un archivo particular que incluye imágenes sobre la iconoclastia en España: estatuas descabezadas, cuadros tachados, arquitecturas horadadas, espacios sagrados expropiados, reutilización de edificios religiosos o fundición de objetos del culto para la industria civil⁷⁹. Se llama *Archivo FX* y se centra principalmente en los sucesos de la Semana Trágica de Barcelona (del 26 al 31 de julio de 1909) y en la Guerra Civil, especialmente en el verano de 1936. En este archivo, de acceso libre en la web⁸⁰, cada documento está indexado con un nombre relacionado con el mundo de las vanguardias artísticas que recorren todo el siglo XX [podemos verlo en el título dado a cuatro documentos que he seleccionado del archivo por representar ruinas: **1.8, 1.9, 1.10 y 1.11**].

⁷⁸ MARZO, J. L. y MAYAYO, P.: “La fiebre del archivo” en *Op.cit.* pp.796-803.

⁷⁹ Exposición *Silo. Archivo FX. Un proyecto de Pedro G. Romero*, Abadía Santo Domingo de Silos, Burgos, MNCARS, 2009, <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/silo-archivo-fx-proyecto-pedro-g-romero>. [Fecha de consulta: noviembre 2014].

⁸⁰ Archivo FX: <http://fxysudoble.com/es/>

Con ello Romero evidencia que toda la información que recibimos está organizada siguiendo unos criterios, que el conocimiento siempre va a estar ordenado atendiendo a una autoridad. También, la elección de estos nombres espera enseñarnos que las vanguardias artísticas, aparte de ser definidas con un término bélico (según la RAE, la primera acepción de *vanguardia* es “parte de una fuerza armada, que va delante del cuerpo principal”), también tienen en su raíz un afán destructor e iconoclasta.

Archivo FX visibiliza cuán presente ha sido la destrucción anticlerical en nuestro país y también se construye conceptualmente sobre la certeza de que todo avance o progreso conlleva destrucción. En este archivo encontramos numerosas ruinas arquitectónicas, como vemos en las fotografías que incluyo en el apartado de imágenes **[1.8, 1.9, 1.10 y 1.11]**. Sorprende incluso cómo muchas ruinas, resultado de los sucesos de la Semana Trágica de Barcelona, se convirtieron en postales, dispositivo principal para atraer al turista.

También próximos a las ruinas bélicas y la memoria de la Guerra Civil son los intereses de Montserrat Soto, que entre 1998 y 2006 construye un *Archivo de archivos* junto a Gemma Colesantí. En este gran proyecto Soto explora las diferentes naturalezas que adquiere la memoria y crea un gran archivo de imágenes para ejemplificarlo, próximo en su concepto al *Atlas Mnemosyne* de Warburg. En la amplia producción de Soto no sólo encontramos imágenes de la memoria oral asociada a las personas entrevistadas durante la exhumación de las fosas comunes de la Guerra Civil española⁸¹, también hallamos un vídeo de las ya legendarias e icónicas ruinas de Belchite **[1.12 y 1.13]**. Estas ruinas, por haberse dejado a la intemperie durante siete décadas como “paradigma de la barbarie roja” (aún puede visitarse y sigue atrayendo reuniones falangistas el monumento a los caídos del bando sublevado, levantado por Franco después de su decisión de dejar las ruinas a la intemperie), acaparan hoy el interés

⁸¹ ALIAGA, J. V.: “Entrevista a Montserrat Soto”, en *Ejercicios de memoria*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera, 2011, pp.128-137.

cada vez mayor del turismo. En su vídeo Soto se pasea por las calles del pueblo, pues el trazado vial aún permanece intacto. Pasea, como pasean muchos ancianos aún por allí, por sus calles, y como pasean cada vez más turistas, atraídos por el incipiente "turismo de la muerte" sólo posible desde la óptica occidental, el territorio trans-atlántico de la memoria, como vendría a decir Huyssen.

Virginia Villaplana también concibe su obra *El instante de la memoria* como un archivo. *El instante de la memoria* es un proyecto conceptual que no trabaja visualmente con la imagen de ruina arquitectónica. Sin embargo, es un proyecto de afán archivístico sobre el que planea con fuerza el concepto de jardín memorial en ruinas [1.7]. Villaplana trabaja con una ruina que no se ve, una ruina subterránea de fosas comunes que tiene su manifestación visual en las hierbas salvajes que crecen en su superficie. La idea de ruina sirve entonces de metáfora para el paseo de Villaplana por el jardín de las fosas, pues se vale del mismo para señalar el arruinamiento de la memoria de la Guerra en determinados grupos del Estado español. La idea de jardín memorial en ruinas se retrotrae además a toda la tradición renacentista y romántica de fundir naturaleza y arquitectura en la ruina. Así la vegetación del jardín arruinado adjetiva esa arquitectura subterránea de las fosas que resulta invisible retinianamente pero presente en el ámbito de las ideas. Este universo de significados está contenido en la novela *El instante de la memoria*, concebida como "libro-archivo" de todo el proyecto⁸²: con testimonios, fotografías, poemas, entrevistas, mapas de palabras...

Por último, próximos a la idea de archivo están los proyectos *Mundos recesivos* y *Cementerios urbanos* de José Luis Viñas, que conforman un Atlas de los territorios en recesión de la Península Ibérica. Este atlas contiene imágenes de ruinas, así como historias de personajes que en su conjunto forman una constelación del estado psíquico colectivo asociado a los

⁸² VILLAPLANA RUIZ, V.: *El Instante De La Memoria*. Madrid: Off Limits, 2010.

lugares ruinosos. José Luis Viñas se formó como artista en Madrid y ha trabajado muchos años afincado en Guardo, un pueblo de la montaña palentina (Palencia, Castilla y León). Este alejamiento del centro le ha permitido conocer diversos problemas enraizados en el hábitat rural y que son muy poco tratados dentro del ámbito artístico español.

Sus personajes imaginados parten de leyendas del folclore popular, de relatos transmitidos de forma oral o bien son personajes inventados que suelen representar ante el espectador una pequeña fábula o cuento teatral, el cual nos sitúa en un lugar fuera del tiempo. Sus figuras se levantan como testigos aislados de tiempos pasados. Viñas realiza una reflexión crítica sobre cómo perviven los restos de sociedades pasadas en el presente y en este afán encontramos numerosos restos de la Guerra Civil y la Posguerra engarzados en el gran atlas de su proyecto.

Hasta aquí hemos visto proyectos artísticos que se aproximan a las ruinas bélicas desde el punto de vista memorialista. Todos ellos son depositarios de valores estéticos que enlazan con la tradición clásica de la Ruina, pero que adquieren nuevos valores contemporáneos al tratarse de ruinas bélicas irresueltas por la desidia con que el Estado las ha tratado. Entre todos los proyectos artísticos observados he seleccionado tres de ellos en torno a los que voy a articular la narración sobre las Ruinas de la Guerra en España. Mi elección se ha basado principalmente en la manera de aproximarse de cada artista a la noción de ruina bélica.

Empezaré con Humberto Rivas, pues su proyecto *Huellas* lo sitúa como testigo ocular de las ruinas de la Guerra en su presente democrático de los años noventa. Rivas utiliza la fotografía como testimonio de la emoción que le producen aún estas ruinas en su presente. En un segundo momento, situaré el proyecto de Villaplana como ejemplo de testigo que no sólo ve sino que también acusa y denuncia la injusticia que representa la

presencia de estas ruinas en los comicios del siglo XXI. Y para terminar, Francesc Torres con su reflexión sobre la violencia global nos llevará inconscientemente (pues él no es partidario de utopías) hacia el universalismo de los Derechos Humanos: sus proyectos muestran las ruinas de la Guerra como agentes de denuncia sobre los Derechos Universales vulnerados en la España democrática.

Sin embargo, quiero comenzar esta Primera Parte de la tesis de una manera simple: partiendo de un cuento. Los cuentos son transmisores de ideas universales de una manera sencilla. Tienen diferentes lecturas y permiten el acceso a la verdad a través de metáforas. El cuento elegido es de José Luis Viñas y se llama *El silbo del hada roja*. A partir de este cuento pretendo explicar con profundidad el estado de la memoria de la Guerra Civil en nuestro presente democrático y cómo la práctica artística adquiere un rol terapéutico muy definido ante ello. Esta primera parte estará entonces poblada de ruinas de hogares, ancianos de memoria hipertrofiada, jardines salvajes que sirven de memorial, figuras de melancolía y más ruinas siniestradas. Es necesario por ello el bálsamo de la terapia.

1.3. Un cuento sobre ruinas y canciones.

Describir es representar algo o a alguien por medio del lenguaje, refiriendo o explicando sus distintas partes, cualidades o circunstancias. Inevitablemente la descripción está cruzada de elementos objetivos, como los formales, y elementos subjetivos, como la explicación, pues al fin y al cabo es una representación por medio del lenguaje. La mezcla de objetividad y subjetividad que aparentemente podría quitar peso científico a los resultados de las ciencias humanas, no impide que la descripción pueda crear reflexión que lleve al conocimiento. Comencemos así con la descripción.

Para iniciar el diálogo reflexivo sobre las ruinas de la Guerra e introducir los debates sobre los grupos de memoria de la

posguerra, he seleccionado como preámbulo una obra perteneciente a la serie *El mundo sin nosotros*, (Palencia-Sur), 2007-2008, del artista madrileño José Luis Viñas. El conjunto de su obra será más ampliamente analizado en el Capítulo Tercero: *La Ruina Cotidiana*. La obra que voy a abordar se llama *El silbo del hada roja* [1.14 y 1.15] y está compuesta por una fotografía, un pequeño texto inventado por el artista y un collage hecho de dibujos sobre papel⁸³. Se trata de una obra inédita, que no se ha expuesto en ningún museo sino en galerías independientes del territorio español.

La fotografía con la que se inicia *El silbo del hada roja* [1.14] capta un edificio haciendo esquina: una casa de doble planta, techumbre de teja de barro y paredes de adobe, por lo que los vanos abiertos en la misma no son muy amplios. Las paredes están deslucidas, como si llevasen mucho tiempo sin encalar, así como las ventanas están todas cerradas, a pesar de que la fotografía se realizó en pleno día. La acera que bordea la casa está en parte invadida por la vegetación, lo que puede indicar el poco o nulo tránsito en torno a ella. Todo ello son indicios de que puede tratarse de un edificio abandonado. La fotografía, además, carece de presencia humana: la casa llena todo el espacio, como una gran escultura monumental.

El punto de vista desde el que está realizada se sitúa un poco por encima del suelo, lo que contribuye a agrandar la presencia del edificio y el elemento estructurador de la imagen es la perfecta línea vertical de la esquina de la casa, que divide la fotografía en dos y permite admirar el volumen cúbico del edificio. En toda la imagen predominan los pálidos colores arenosos de los materiales vistos de construcción, una palidez interrumpida por una diagonal en la esquina inferior derecha color verde, perteneciente a la vegetación y también por el

⁸³ La presente reflexión sobre *El silbo del hada roja*, del artista José Luis Viñas, fue presentada a debate en el marco del *Congreso Posguerras. 75 aniversario del fin de la guerra civil española*, celebrado en Abril de 2014 en la Universidad Complutense de Madrid. Y por tanto, se incluye en la publicación de las Actas: GONZÁLEZ RODELGO, R.: “Arte, Memoria y Derechos Humanos: terapias para una memoria traumática de posguerra”, en GÓMEZ BRAVO, G. y PALLOL, R. (eds.): *Actas del Congreso Posguerras. 75 aniversario de la guerra civil española*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2015.

coronamiento de la casa del azul límpido del cielo, como el azul de los cielos de Fra Angélico.

Un pequeño relato escrito por el artista acompaña a la fotografía y se titula *El silbo del hada roja*, englobando con este título al conjunto de la obra:

El silbo del hada roja

Durante muchos años algunas canciones prohibidas se tararearon en voz baja dentro de esta casa. Un hada, escondida en la alacena, las escuchaba con curiosidad hasta que ella misma captó su melodía, aunque nunca logró aprender su letra; por eso únicamente las silbaba. El hada silbadora continúa aún con su cantinela, aunque los habitantes del inmueble perecieron hace tiempo.

Nos habla del abandono de la casa, habitada por un personaje de cuento, un hada que silba canciones prohibidas. El tiempo del relato es un tiempo de antaño, pues se inicia con la fórmula "durante muchos años" para introducir la acción que se va a describir: la presencia de canciones prohibidas en la voz de unos habitantes "perecidos hace tiempo", final del relato y por tanto cierre de la acotación temporal del mismo. La acción descrita va teñida de clandestinidad: "canciones *prohibidas* que se tararearon en voz baja dentro de esta casa". También nos indica que la casa de la fotografía deviene el escenario de la acción.

Después, el autor introduce el elemento de fantasía del relato: la presencia del hada, la protagonista, que memoriza las melodías y, una vez desaparecidos los habitantes de la casa, las silba en el silencio de la ausencia. El hada a su vez también es un personaje escondido, como las canciones que se tararean, y demuestra una atracción hacia lo expresado con cautela, una curiosidad por lo prohibido: "escondida en la alacena, las escuchaba con curiosidad"; de esta manera memoriza las canciones sin su letra, y aún hoy, pues el relato la sitúa en tiempo presente, "continúa con su cantinela". El tiempo de antaño se introduce entonces en el tiempo de hogaño a través de la ficción del pequeño personaje de fantasía.

El siguiente elemento que acompaña a la fotografía y que completa la obra es la representación del hada en un dibujo sobre papel [1.15]. El hada aparece en el centro del dibujo sobre un gran cesto de flores marchitas, recortado en su silueta de papel y dispuesto sobre un fondo que simula una habitación cerrada o un escenario teatral, decorado con papel de pared de motivos florales. En todo el dibujo predominan también los marrones apagados propios de las flores marchitas, interrumpidos en este caso por el color rojo sangre del vestido del hada justo en el centro y un azul desvaído que enmarca el escenario, que quizá puede remitir al anterior azul cielo de la fotografía, pero en este caso mucho más pálido.

El color de lo marchito, lo muerto, lo desgastado, lo deslucido se pone en relación directa con el escenario esbozado por el relato: un inmueble cuyos habitantes perecieron hace tiempo. Sin embargo, el hada silbadora interrumpe esa travesía hacia la desaparición que indican los motivos florales marchitos: su propio atuendo, así como el color de su silbo, anclan la aparente dispersión del color desgastado y sucio en los detalles que rodean a la protagonista.

Si atendemos al detalle entonces, descubrimos que el hada sostiene un corazón roto en una mano y porta una pequeña bandera de la República Española y concluimos, pues, que la adjetivación de "roja" para el hada no procede tan sólo del color de su vestido. La pequeña bandera es la clave que explica su nombre, pues rojo era el apelativo despectivo con el que se llamaba a los republicanos, utilizado durante la Guerra Civil y toda la dictadura franquista, por asimilar un modo de gobierno a una ideología política: ser republicano se igualaba a ser comunista y su origen está en los últimos años del gobierno de la II República española, cuando se endureció la postura comunista en el poder.

Entonces, el color rojo sangre para el vestido no es casual, pues aparte de remitir a ese apelativo para los republicanos, se establece con ello una metáfora de lo cruento de la contienda acaecida en España en 1936-1939, una guerra entre civiles, entre

hermanos, entre vecinos. Podemos imaginar así las canciones prohibidas a las que se refiere el texto que precede al dibujo, canciones pertenecientes al Gobierno republicano, como el himno de Riego, o quizá canciones de los brigadistas, venidos de numerosos países para combatir por la causa de la democracia en el Ejército Popular de la República. Ahora comprendemos por qué se trataba de canciones prohibidas y por qué se tarareaban en voz baja: el relato nos habla de la resistencia simbólica a la Dictadura franquista, de la resistencia mental a un tiempo de silencio para callar los recuerdos de la democracia.

Es preciso ahora tener en cuenta el conjunto al que pertenece la obra, pues "el hada roja" se inserta en la serie *El mundo sin nosotros*, (Palencia-Sur), realizada por el artista entre los años 2007 y 2011. En esta serie de obras el artista fantasea sobre un hipotético presente en el que la presencia humana ha desaparecido de la Tierra, una idea para la que el artista se ha basado en una obra de Alan Weisman⁸⁴. El lugar escogido para imaginar e inventar historias sobre dicha distopía es la región al sur de Palencia, en Castilla y León, uno de los territorios más deprimidos en España a finales del siglo XX y comienzos del XXI por el déficit poblacional que lleva sufriendo desde hace tiempo. Eso hace que los pueblos de la región cuenten con numerosos inmuebles abandonados, semi-derruidos, lo que ha atraído la atención del artista y le ha llevado a construir sus series de obras partiendo de unidades fotográficas de edificios o vehículos abandonados. A lo largo de la primera década del siglo XXI, Viñas ha centrado toda su obra en diferentes regiones deprimidas del territorio peninsular. Cada serie de obras es precedida de esta manera por las palabras del artista:

Mis obras sobre papel surgen tras recorrer comarcas ibéricas en declive o abandono, tomando fotos de viejas construcciones y de vehículos varados; para después imaginarlas habitadas por resistentes o por fantasmas, mediante a un texto y un dibujo.

En el medio rural, al igual que perviven viejas costumbres, arcaicos dialectos, antiguas herramientas; los traumas pasados tampoco se olvidan con facilidad⁸⁵.

⁸⁴ WEISMAN, A.: *El mundo sin nosotros*. Barcelona: Debate, 2008.

⁸⁵ VIÑAS APAOLAZA, J. L.: Texto inédito. 2004. Cortesía del artista.

Se puede verificar en estas palabras que a Viñas le interesa poner en relieve dentro de su obra los fragmentos de tiempos pasados que se mezclan en los hilos con que se confecciona el tapiz del presente. El caso concreto del *hada roja* explicita cómo la memoria de la Guerra pervive aún en el folclore popular. La ficción del hada remite a un tiempo de resistentes durante una dictadura militar, cuyo recuerdo se desvanece poco a poco.

Es posible entonces que el artista nos esté pidiendo un esfuerzo de proyección mental donde la casa fotografiada [1.14], el inmueble cuyos habitantes han desaparecido, es el espacio simbólico que la nación ha dejado en la actualidad, después del periodo de la Transición política, a la memoria de los resistentes, de los que lucharon por la democracia. En España, la memoria de los vencidos no ha sido reconocida en su justa medida dentro del ámbito oficial; se la ha dejado abandonada, olvidada, con poco o nada de tránsito a su alrededor, como la casa de la fotografía. El hada sin embargo representa a esa memoria del trauma pasado que se niega a desaparecer en el olvido; representa al cuento, el folclore, las historias del pueblo que se siguen contando pese a haber cada vez menos supervivientes del drama; los cuentos y las ficciones históricas que invaden los medios de masas y que no solucionan los problemas de ese trauma. Sin embargo, la ficción del relato de Viñas se presenta como un consuelo: el hada seguirá con su cantinela aunque el mundo entero haya desaparecido.

Aunque no queden testigos de lo que pasó ni haya reconocimiento jurídico de su causa, sí hay relatos e historias que dan testimonio. *El silbo del hada roja* nos introduce de manera sutil y amable, a través de la fabulación y el ejercicio mental de la metáfora, en un debate complicado en torno a la gestión de los grupos de memoria y los restos tangibles de la Guerra Civil española. Es tan sólo una frágil muestra y un preámbulo de cómo la práctica artística española intenta trabajar con la presencia de ese pasado traumático que se filtra en los lugares más inesperados del presente.

IMÁGENES 1. Ruinas entre memoria y olvido en la práctica artística española del cambio de siglo (XX-XXI).



[1.1]
«Spanish propaganda pictures appeals to world to take sides in civil war», *Life*, vol. 3, n° 17, 25 octubre 1937, 51⁸⁶.



[1.2]
François KOLLAR:
Fotografía del panel dedicado a Guernica por Josep Renau en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París, 1937⁸⁷.

⁸⁶ Imagen tomada del texto de ORTIZ ECHAGÜE, J: “Esto no es Guernica: Fotografías en prensa de la destrucción de Guernica durante la guerra civil española”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, n°16, 2010, pp.349-368.

⁸⁷ *Ibidem*.



[1.3] Richard PETER: Dresde tras el bombardeo. Vista desde lo alto de la torre del Ayuntamiento. Fuente: Wikimedia Commons / Deutsche Fotothek.



[1.4] Iglesia del Recuerdo (Gedächtniskirche), Berlín⁸⁸.

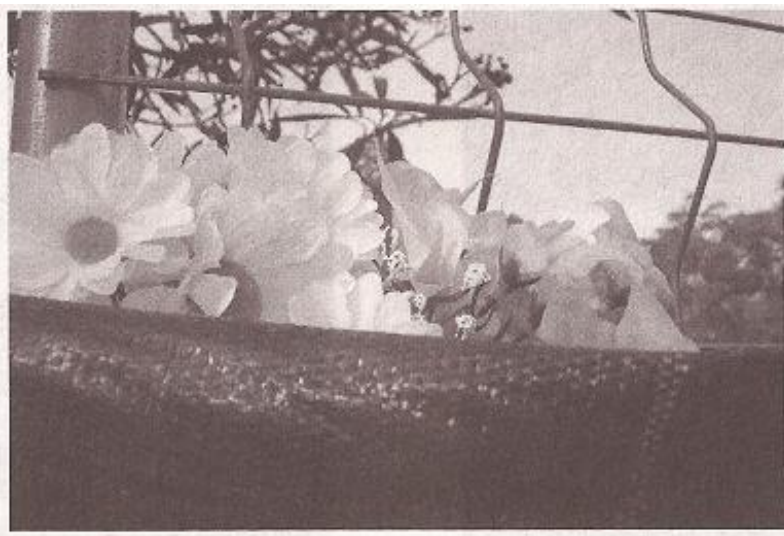
⁸⁸ Fotografía tomada del blog *Tu Alemania*: <http://tualemania.blogspot.com.es/2015/01/iglesia-memorial-kaiser-wilhelm.html>. [Fecha de consulta: Julio 2016].



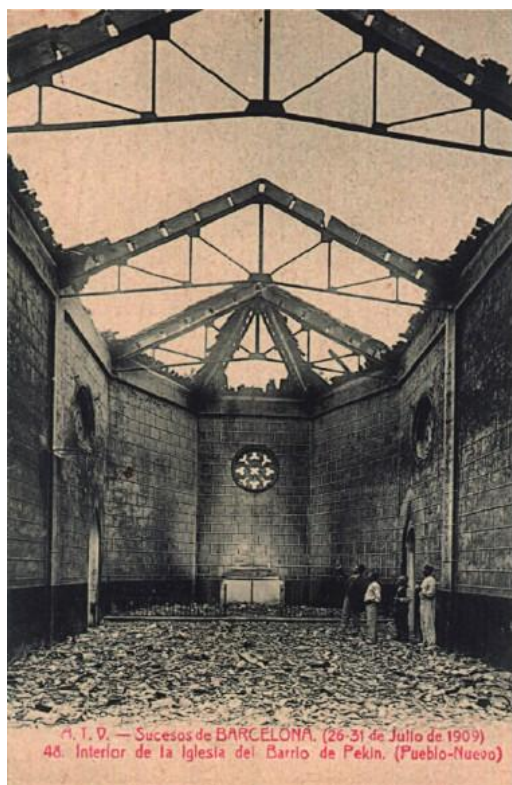
[1.5] Francesc TORRES: Iglesia en ruinas de Belchite, fotografía, 1985. Fuente: TORRES, F.: *Belchite/South Bronx. Un paisaje Trans-Cultural y Trans-Histórico*. Nueva York: University of Massachusetts at Amherst, 1988.



[1.6] Humberto RIVAS: Corbera d'Ebre, 1995. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007, p.36-37.



[1.7] Virginia VILLAPLANA: "Flores de tela" en *El instante de la memoria*. Una novela documental, Madrid, Off Limits, 2010



[1.8, 1.9, 1.10 y 1.11] Pedro G. ROMERO: "Aulabierta", "Rúe del Percebe", "Nave de las máquinas" y "Neil Beloufa" en Archivo FX:
<http://fxysudoble.com/>.



[1.14] José Luis VIÑAS APAOLAZA: Fotografía de "**El silbo del hada roja**", en la serie *El mundo sin nosotros*, (Palencia-Sur), fotografía, texto y collage, 2007-2008. Inédito.

El silbo del hada roja

Durante muchos años algunas canciones prohibidas se tararearon en voz baja dentro de esta casa. Un hada, escondida en la alacena, las escuchaba con curiosidad hasta que ella misma captó su melodía, aunque nunca logró aprender su letra; por eso únicamente las silbaba. El hada silbadora continúa aún con su cantinela, aunque los habitantes del inmueble perecieron hace tiempo⁸⁹.

⁸⁹ Relato perteneciente a la obra del *Silbo del hada roja*, de José Luis VIÑAS.



[1.15] José Luis VIÑAS APAOLAZA: Dibujo de "El silbo del hada roja", en la serie *El mundo sin nosotros*, (Palencia-Sur), fotografía, texto y collage, 2007-2008. Inédito

2. Rastreando las huellas de la guerra: Humberto Rivas.

2.1. Esbozo de la trayectoria del fotógrafo⁹⁰.

Las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía. (...) Como los parientes y amigos muertos conservados en el álbum familiar, cuya presencia en fotografías exorciza algo de la ansiedad y el remordimiento provocados por su desaparición, las fotografías de barrios hoy demolidos, de zonas rurales desfiguradas y estériles, nos procuran una relación de bolsillo con el pasado. Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia⁹¹.

Susan Sontag.

Entonces las ruinas no son sino eso: signos de ausencia y pseudopresencias, al igual que las fotografías. Signos de ausencia porque están incompletas, porque muchas de sus partes están ausentes por la pérdida, violenta o no, por el paso del tiempo. Y son pseudopresencias de aquello que permiten recordar, de memorias, historias o relatos que aún brillan en los restos que podemos contemplar. Humberto Rivas creó un mapa de fotografías de ruinas, ruinas de la guerra presentes en los años noventa del siglo XX, observando la pseudopresencia de las memorias de la posguerra en diferentes rincones del territorio español.

De esta manera, voy a iniciar el recorrido por los trabajos artísticos centrados en las ruinas de la guerra con la serie fotográfica *Huellas* de Humberto Rivas. Humberto Rivas (1937-

⁹⁰ Agradezco a Nicolás Cancio sus comentarios y aportaciones para el análisis de la trayectoria de Humberto Rivas.

⁹¹ SONTAG, S.: *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1973, p.25.

2009) [2.1] es un fotógrafo argentino, nacido en Buenos Aires, que pasó las tres últimas décadas de su vida asentado en Barcelona, donde desarrolló la mayor parte de sus proyectos fotográficos. Su trabajo como fotógrafo comenzó en su ciudad de origen, donde a los 25 años fue elegido para dirigir el departamento de fotografía del Centro de Arte Contemporáneo-Instituto Torcuato di Tella, que le ayudó a consolidarse como retratista por su posición privilegiada para conocer a numerosas personalidades del ámbito cultural argentino. He traído aquí el retrato de Jorge Luis Borges [2.2], vestido de un elegante negro que lo estiliza, en una posición de semiperfil, perdiendo la mirada en un punto a la derecha que se encuentra fuera del foco del fotógrafo, con expresión ensimismada pero severa, en una posición que recuerda a los retratos de intelectuales y políticos de los siglos XVIII y XIX.

En 1976, debido al golpe militar en Argentina, Rivas se trasladó con su familia a Barcelona y será a partir de entonces cuando empiece a abrir su obra a una temática diferente: el paisaje urbano. De esta forma, su obra se articulará en torno a estos dos polos de actuación: el retrato y el paisaje, dos géneros que configuran el relato fotográfico de *Huellas de la Guerra Civil*, realizada en la década de los noventa y que se abordará pormenorizadamente en este capítulo.

Siguiendo a Sontag, podríamos decir que la obra de Humberto Rivas pertenece a ese tipo de fotografía que no ha dejado de mirar a la pintura, pues el propio Rivas fue pintor antes que fotógrafo, y de apropiarse de algunas de sus técnicas para afirmar su propio estatus artístico, para verificar y enaltecer la propia naturaleza de la imagen que facilita este medio de expresión visual⁹². El blanco y negro predomina en casi todos los proyectos de Rivas, y cuando el color aparece [2.3], lo vemos a través de tonos uniformados, guardando una armonía de suave gradación entre sí, evitando las notas discordantes dentro de la imagen. Dice Sontag que el blanco y negro pertenecería a fines más decorosos, como los de la pintura, o a una finalidad de

⁹² *Ibidem*, p.128.

eliminar todo posible sentimentalismo a través del color. El blanco y negro es más abstracto, permite resultados más abstraídos de la realidad, se encuentra en un escalón emocional diferente al color, pues añade dramatismo a la imagen.

Sin embargo, en las fotografías de Rivas, la nota discordante no la da el color, sino la luz que es tratada de manera que provoca fuertes claroscuros fundamentalmente en el caso del paisaje urbano, donde se perfilan a veces de una forma más afilada las formas de los edificios, como observamos en la fotografía del Valle de Arán **[2.4]**. En el caso de los retratos (veamos como ejemplo la figura **2.5**), normalmente la ausencia de luz y color en torno a la faz o el cuerpo retratado centran toda la fuerza de la iluminación en el rostro, haciendo perceptibles todos los detalles de forma perfectamente minuciosa.

Es la extrema minuciosidad del realismo de los retratos lo que hace sospechar la irrealidad del momento o de la identidad del retratado, pues, además, Rivas suele buscar con ahínco la ausencia de expresión del rostro, acusando sus retratos a veces cierto hieratismo. La mayoría de sus retratos son frontales: cara, busto o cuerpo entero, aunque encontramos algunos de riguroso perfil y otros escasos que estudian la espalda y nuca del retratado. No le interesan el gesto ni la expresión y, de hecho, una práctica común en Rivas a la hora de retratar a las personas es pedirles que cierren los ojos hasta que las facciones se serenar y la persona retratada vacía de su mente todo pensamiento, dejando aflorar en el rostro esa vaciedad buscada por el fotógrafo. Además, la mayoría de sus retratos son fotografías de estudio, donde Rivas suele pasar bastante tiempo con la persona retratada, que a su vez es fotografiada en el momento de abrir los ojos, cuando el fotógrafo mismo le pide que abra los ojos y lanza la toma, esperando con ello que la esencia de la persona aflore en el rostro durante ese momento de introspección.

Por otro lado, en sus paisajes urbanos, Rivas tiende a buscar la esencia de la forma **[2.6]**, las formas puras que subyacen dentro de la aprehensión visual de una fachada

arquitectónica, la perspectiva de una calle, la confluencia de dos caminos o escaleras, el perfil volumétrico y escultural de un edificio exento... Esta obsesión por la forma lo liga a Cartier-Bresson, para el que hacer fotografías era "hallar la estructura del mundo, regodearse en el placer puro de la forma y revelar que en todo este caos hay orden"⁹³. Observamos ideales formalista de belleza en sus fotografías. Para las fotografías urbanas, Rivas pasea por la ciudad observando minuciosamente, buscando indicios, como los detectives, de que todas las ciudades comparten una misma identidad, pues si no fuese por el pie de foto, sería muy difícil identificar los lugares fotografiados. Fotografía arquitecturas vacías, evitando la presencia de seres vivos en la imagen [2.7], y es posible que en ese examen de enfoques especiales busque lugares comunes con el Buenos Aires vivido en su infancia⁹⁴. Sea así o no, el trabajo del caminar por la ciudad es muy importante para encontrar el enfoque preciso que atraiga la atención del fotógrafo, y una vez elegido, el tiempo pasado en él también será relevante para poder estudiar los cambios de luz a lo largo del paso de un día.

Se ve de esta manera el valor del caminar como práctica estética común a los fotógrafos, pues la fotografía es un ejercicio de observación; el fotógrafo debe salir de su zona de confort. Ya decía Cartier-Bresson que la fotografía incluye un nuevo tipo de plástica que es el resultado de los movimientos adoptados por el fotógrafo para buscar las imágenes. Para llevar a cabo el análisis de la serie *Huellas de la Guerra Civil*, es preciso tener muy en cuenta esta práctica del caminar como actividad de búsqueda y hallazgo de indicios, de testimonios, el andar como una práctica para revelar lo buscado con querencia individual, el deseo propio de hallar, la pulsión de angustia y ansiedad por el conocimiento de unas huellas escondidas que quedarán plasmadas en el acto final de la imagen fotográfica.

⁹³ *Ibidem*, p.104.

⁹⁴ VIDAL OLIVEIRAS, J.: "Bajo el signo de la melancolía", en RIVAS, Humberto: *Humberto Rivas*, Galicia, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2004, pp.16-22.

2.2. El proyecto *Huellas de la Guerra Civil*.

El proyecto centrado en las huellas de la Guerra Civil es atípico dentro de la obra de Rivas, ya que a lo largo de toda su trayectoria sus series no se han centrado en retratar asuntos temáticos parecidos, ni con la misma vertiente social e histórica que éste. La realización de este proyecto se debe a una especial atracción personal del fotógrafo por los vestigios vivos de la Guerra Civil, es decir, el porqué del proyecto está en la curiosidad de la mirada del artista y en un esfuerzo de búsqueda de indicios de la contienda.

Las fotografías se realizaron a lo largo de cinco años, en la segunda mitad de la década de los noventa. Es así un trabajo de recolección, guiado por un mismo impulso de conocimiento y utilizando siempre el mismo método de trabajo desarrollado a lo largo de su trayectoria como fotógrafo. La serie completa comprende 56 fotografías, aunque la publicación que manejo [2.8], editada por la Generalitat de Catalunya, tan sólo consta de 46 imágenes.

Es importante señalar que el conocimiento y aprehensión de esta obra fotográfica por mi parte se ha realizado a través del libro impreso *Huellas*, editado en 2007, una década después de la realización de las fotografías. No he accedido a las fotografías a través de su visualización en el espacio del museo ni de la galería de arte. Creo que este detalle es importante, pues a través de las páginas de un libro resulta más sencillo descubrir la narración que establecen las imágenes entre sí y vislumbrar el relato que el fotógrafo ha confeccionado con este proyecto. En las páginas de un libro las imágenes se asocian de manera diferente unas con otras. Si bien el relato fotográfico dentro de un museo también puede ser claramente narrativo a través de la organización o yuxtaposición unas imágenes con otras, para su visualización cuentan muchos otros factores, como la iluminación y los accidentes del espacio (las esquinas, puertas y pasillos). Por otra parte, el proyecto *Huellas* no está expuesto en su

totalidad en un mismo museo, sino que las fotografías están diseminadas en diferentes instituciones. Además, fue el propio Rivas, con la ayuda de Mariona Fernández que colaboraba por entonces con él, quien realizó la maquetación del libro *Huellas*⁹⁵: seleccionó las imágenes, el orden en que aparecerían, las puso en relación entre sí, en íntima asociación como ahora se verá en la descripción. Aunque también es cierto que la calidad del resultado impreso no convenció ni al fotógrafo ni a los directores de su archivo.

Huellas es una publicación de 21x21cm, y salvo dos textos introductorios escritos por Lluís Permanyer y Nelly Schnaidt que no incluyen imágenes, las páginas que muestran el cuerpo de fotografías (páginas 25-83) carecen de texto, lo que permite reproducir la fotografía sobre toda la página guardando sus márgenes. Las imágenes de retratos y de paisajes de ruinas aparecen concatenadas unas con otras, enfrentándose en la doble página **[2.9]**, lo que ayuda a crear un rico universo de ideas: todas las personas retratadas son de edad avanzada y todos los retratos, salvo uno (la de Oriol en la página 67 **[2.12]**), son de busto y frontales. En todos ellos, como es habitual en Rivas, la luz se concentra en el rostro de la persona retratada sobre un fondo negro y vacío de toda expresión y color. A veces, los retratados aparecen mostrando sus manos sobre el rostro, lo que aumenta la energía expresiva de la fotografía y la mayoría de ellos tienen los ojos abiertos. Aparecen serios, aunque, en algunos, las abundantes arrugas de su rostro han trazado una expresión sincera y personal que por la edad es imposible de esconder y de serenar. Todos son identificados por su nombre sin apellidos en el pie de foto, salvo dos brigadistas que son identificados como tales.

Las fotografías de paisajes se componen en su mayoría de ruinas arquitectónicas de los pueblos de Belchite (Zaragoza) y Corbera d'Ebre (Tarragona), ambos caracterizados por ser pueblos dejados en ruinas tras la Guerra Civil, sin reconstruir y que han convivido con el pueblo de nueva planta creado expresamente

⁹⁵ Correo electrónico intercambiado con el Archivo de Humberto Rivas en Septiembre de 2013.

al lado de sus ruinas. Rivas fotografía hileras de casas semi-destruidas al borde de calles, perfiles de iglesias o alguna que otra casa exenta con la que juega en la composición para definir sus volúmenes. Sin embargo, también hay importantes tomas de partes del castillo de San Fernando en Figueres, de muros de iglesia que guardan el impacto de metralla en Barcelona **[2.11]**, donde también se fotografían sus túneles de los refugios anti-bombardeo; refugios en la montaña en Isil (Lérida) y Porbou (Gerona), búnkeres o nidos de ametralladoras en Mataró **[2.10]** y Arenys de Mar (Barcelona); casquillos de balas sin detonar en Teruel **[2.13]**, la única fotografía de un objeto de las que componen la serie. También en Teruel fotografía el lema "NO PASARÁN", grabado ya para siempre en una gran losa del paisaje; casas aisladas y ruinosas en Menorca, Cabo de Gata o Lleida. La secuencia de imágenes se cierra con el Fossar de la Pedrera, en Montjuïc (Barcelona), un cementerio que recoge las víctimas de los fusilamientos en Barcelona durante la represión franquista entre 1939-1952. Se trata principalmente de escenarios situados en Aragón y Cataluña, donde las ruinas de la guerra abundan por situarse en ellos el frente de las batallas del Ebro al final de la Guerra Civil. Son también estos escenarios los más próximos al lugar de asentamiento del propio Rivas, lo que le ha permitido familiarizarse con ellos y acercarse mejor a esta problemática.

Todas las fotografías de paisajes son en blanco y negro, así como las de retratos. La luz en los paisajes es fundamental, pues Rivas rara vez busca una luz uniforme que borre sombras o que proporcione nitidez a las formas de los edificios. Suele buscar momentos del día donde la luz es acentuada, así como no evita los efectos atmosféricos de las nubes. Una de sus casas aisladas de Corbera d'Ebre **[2.14]**, fotografiada en 1998, guarda un punto de mira central, acentuando las calidades esculturales y los volúmenes del edificio en ruinas, un punto de mira que comparte en este caso particular con la Nueva Objetividad inaugurada por los Becher. Pero sin embargo, sólo coincide en eso, en el punto de mira, pues en esta fotografía el foco de luz se entrevé claramente por detrás de las nubes, surgiendo en el

centro de la imagen, en el seno de la casa semi-derruida. Además, los accidentes del terreno que rodean el caserón en ruinas tienen un importante protagonismo, pues la imagen se divide en tres franjas: las piedras y musgo del terreno; la ruina; y el cielo nuboso.

Entre el cielo y la tierra está la ruina, ¿se trata de una ruina romántica? La ruina y el fragmento se convirtieron en el género romántico por excelencia, porque ambos reunían las principales características a las que el Romanticismo era sensible: son una forma de individualidad (lo que queda), así como conllevan la fragilidad deducida de ser el resto de un todo y al mismo tiempo constituyen la resistencia al tiempo, haciendo presentir la energía que se contiene en ellos⁹⁶. El caserón en ruinas de Corbera d'Ebre se muestra magnificente pese a su destrucción, suspendido en un momento de luz que puede ser tanto un atardecer como un amanecer, pues la calidad lumínica de ambos momentos físicos es muy parecida. A lo largo de la historia del arte se ha dotado a la figura de la ruina arquitectónica del adjetivo de crepuscular, siendo representada por los artistas bañada por la luz de numerosos atardeceres. Es debido sin duda a la asociación entre ruina y final, muerte del día. Sin embargo, las tonalidades de color e iluminación de ambos momentos de comienzo y final del día son iguales, pues se trata de fenómenos físicos idénticos. Esta ambigüedad entre un alba o un crepúsculo puede entremezclarse en esta fotografía de Rivas, jugando así con el doble significado de la ruina como conciencia histórica del pasado y cimiento para las utopías del futuro. Ésa es la energía subyacente en esta y todas las ruinas fotografiadas por Rivas.

Enfrentémonos ahora a la doble página donde se asocia retrato y ruina como huellas o indicios de la Guerra. En la página 36, *Encarnación* [2.15], retratada en 1998, nos mira fijamente, con unos ojillos negros y relucientes. La expresión de su rostro pretende la seriedad y su extensa frente termina en una melena corta, fina de canas y reluciente sobre el fondo negro. En su piel hay rastros del sol, manchas de la edad y su

⁹⁶ LACROIX, S.: *Ruine*, París, Éditions de la Villette, 2008, p.40.

boca ligeramente entreabierta muestra unos delgados labios, rodeados de delicadas arrugas. Su rostro va acompañado por otra ruina de Corbera d'Ebre, en la página 37 [2.16]. Es apenas una estructura disuelta en las piedras del paisaje, rodeada de arbustos y esbozando el vano de una puerta aún. El foco de luz, al igual que en la fotografía del caserón ruinoso descrito anteriormente, surge con fuerza del seno de las piedras en descomposición, y de nuevo la imagen acusa tres franjas: lo escarpado del terreno cubierto de escombros; la estructura en descomposición; y el cielo cubierto de un fino tapiz de nubes.

En la página 42 [2.17], son las arcadas semi-desplomadas que terminan en el muro desnudo del ábside en una iglesia del pueblo viejo de Belchite, las que se enfrentan a la mirada acuosa de *Filo* [2.18]. En este caso su rostro está cubierto por sus manos: Rivas utiliza este recurso en más de una ocasión a lo largo de toda la serie *Huellas*, pues las manos muestran al igual que el rostro la edad y la identidad de la persona. Las manos de *Filo* están llenas de manchas y sus nudillos se marcan blancos sobre el final del rostro que ocultan. Sus dedos se extienden tapando boca y nariz, como si se tratase de un gesto de asombro por descubrir el muro desnudo, con los rastros de un retablo de madera arrancado, en una iglesia de Belchite [2.17], bombardeada durante la Guerra y cuyos restos aún se mantienen en pie en 1999, cuando es fotografiada por Rivas. No es sólo la estructura lo que queda: aún se observan partes de la decoración de molduras en columnas, volutas en las claves de los arcos, el arranque nervado de las bóvedas desaparecidas. El fragmento, la ruina romántica aquí se muestra como la persistencia de un desastre, cuestionando así la apariencia lisa y racional de la Historia. De esta manera, se va descubriendo cómo las fotografías de Rivas retratan una suerte de ruinas antropológicas, pues revelan el estado de un grupo de memoria colectiva procedente de la Guerra Civil y la Dictadura.

Tanto las ruinas como los rostros guardan en sus pliegues trazos de tiempo gastados por el olvido, esperando salir a la

luz algún día⁹⁷, mostrando su fragilidad. Pues como se ha dicho, la fragilidad es una característica natural del fragmento, de la ruina, fragilidad intrínseca en la desnudez de José María [2.20]. En la obra retratística de Rivas hay numerosos desnudos, y en el caso de la serie *Huellas*, el único y evidente desnudo es el de José María, que además muestra su única mano extendida sobre todo el rostro y cuya mirada sólo se percibe levemente y casi de manera furtiva por entre sus dedos. Una mano venosa, fibrosa, como esculpida con los tendones en tensión y amputada en el extremo de su dedo meñique, amputación que constituye la identidad del retratado, pues sólo consta de un brazo. Rivas se sirve del desnudo en este caso para mostrar la amputación, el resultado del desastre, el cuerpo como una ruina más, no sólo por la acción intransigente del tiempo, sino también por la violencia de la Guerra cuyas huellas se rastrean en este relato fotográfico. El cuerpo como una ruina depositaria de la conciencia histórica y contrapuesta a la geometría de la arquitectura militar del castillo de Figueres [2.19], ¿por qué el castillo? ¿cuál es su relación con la contienda rastreada? En las caballerizas de este castillo se celebraron a principios de febrero de 1939 las últimas Cortes constituyentes del Gobierno Republicano dentro del territorio español, antes de su exilio y total descomposición.

Es así cómo el relato fotográfico se compone y va cobrando su significado en el todo de la serie, pues la mayoría de las fotografías aisladas no muestran el sentido final que el fotógrafo les quiere dar: los retratos de personas ancianas y las ruinas no serían más que insignias del dominio del tiempo que hace soportar al hombre la caducidad de su existencia, una indagación del fotógrafo en la condición humana, experiencias de pérdida, emblemas de emoción de vanidad. Pero todas ellas juntas, visualizadas y aprehendidas como una serie constituyen una verdadera conciencia histórica del grupo fotografiado, revelando la riqueza semántica del gesto del fotógrafo.

⁹⁷ SCHNAITH, N.: "Huellas que nos miran", en RIVAS, H.: *Huellas*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2007, pp.16-23.

2.3. El testimonio de Humberto Rivas.

Decía Susan Sontag cuando analizaba la fotografía de su contemporaneidad comparándola con la de sus décadas pasadas que "la justificación sigue siendo la misma, que la fotografía sirva a un propósito enaltecido: descubrir una verdad oculta, preservar un pasado en extinción. (La verdad oculta, además, se identifica a menudo con el pasado en extinción)"⁹⁸. Esta frase se aplica también al propósito de Humberto Rivas en su serie *Huellas*, pues la finalidad visual de su relato es retratar un territorio caracterizado por un paisaje de ruinas, extendido por toda la Península aunque fundamentalmente en las provincias de Cataluña y Aragón. Rivas fotografía paisajes de después de una Guerra, pero no en el tiempo posterior e inmediato a la finalización de la contienda, sino el paisaje dejado por la Guerra y perceptible sesenta años después. Por eso son HUELLAS: huellas para el fotógrafo, testigos de un tiempo antaño, y huellas para el arqueólogo, documentos positivistas para construir la Historia. El fin de la obra no es cerrado, no se limita a la expresión del universo personal del artista. La búsqueda minuciosa de huellas tiene un fin con respecto al espectador: retratar la presencia y dar testimonio del pasado que se teje e imbrica en el escenario del presente, pero que pasa desapercibido y por eso hay que rastrearlo.

Rivas recorre lugares emblemáticos de la guerra para el bando republicano; lugares no conmemorados, en los que no hay ninguna placa que señale el lugar y que no nos dirían nada si el pie de foto no nos diese la situación geográfica de la ruina. Y por tanto, hay que conocer bien la Historia de la Guerra Civil española para establecer esta relación. Es decir, sin el conocimiento de la Historia, las fotografías no serían más que ruinas crepusculares. Sin el pie de foto y la consideración de la imagen dentro del conjunto al que pertenece, la ruina

⁹⁸ SONTAG, S.: *Op.cit.*, p.62.

fotografiada no sería más que una ruina dentro de la historia de la representación de ruinas.

Entonces la fotografía se conforma como pieza del puzzle que es el proyecto: la pieza aislada queda incompleta de significación. Podemos describir su belleza, clasificarla dentro de una estética determinada. Podemos extraer valores sobre lo efímero de la existencia y ponerla en relación dentro de un modelo comparado con otras obras artísticas, pero aislada dificulta la comprensión del objetivo último del proyecto: establecer un relato fotográfico sobre la situación de olvido en que yacen los restos representativos de un grupo de memoria colectiva dentro de la nación española, durante el final de la década de los noventa. El fotógrafo, desde su presente, proporciona indicios para el conocimiento histórico sobre el tratamiento de la herencia de la Guerra Civil. Así lo define Nelly Schnaith en el texto que precede al cuerpo de imágenes del proyecto *Huellas*: "las fotos de Rivas nunca han conmemorado recuerdos ni circunstancias, sólo se han limitado a iluminar con luz retrospectiva algún hábitat donde los hechos y las personas se sucedieron sin historia. (...) [Rivas recorría estos lugares] a la caza de imágenes testimoniales"⁹⁹.

En definitiva, queda bastante claro que Rivas, a la vez que busca *huellas* del pasado, está recogiendo, de manera consciente o no, material para reescribir la Historia, lo que constituye en sí un testimonio (*imágenes testimoniales*). La clave y punto inicial para escribir y reescribir la Historia es la confrontación de testimonios. Y aquí Rivas nos proporciona el suyo a través de sus imágenes. Todo testimonio necesita situarse en un tiempo y en un lugar¹⁰⁰. Rivas, para construir su testimonio se sitúa en el espacio geográfico de los paisajes de después de la Guerra en Aragón y Cataluña, y en el tiempo histórico de la década de los noventa.

⁹⁹ SCHNAITH, N.: *Op.cit.*

¹⁰⁰ RICOEUR, P.: "Fase documental: la memoria archivada", en *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003, pp.191-239.

De esta manera, el testimonio de Rivas no se da en palabras, sino que se traza mediante actos plasmados en el resultado de la imagen fotográfica. La belleza de las imágenes que componen el relato fotográfico *Huellas* no sólo llama a la reflexión y es depositaria de unos valores específicos, sino que también estas imágenes pueden ser archivadas para la construcción de la Historia. Para la verificación de un testimonio, se atesta la realidad de la cosa pasada y la presencia del testigo en el lugar de los hechos¹⁰¹: en el caso de *Huellas*, el fotógrafo deja los trazos de su presencia en el carácter formal de sus fotografías, en los signos identitarios de su estilo al realizarlas.

El acto de fotografiar es un acto de representar, de crear un relato. Rivas trabaja con un imaginario de muerte, efímero, incidiendo en la caducidad de la existencia propia de la condición humana, pero a la vez, este imaginario es construido, como vengo explicando, a base de rastros constitutivos de un grupo de memoria colectiva derivado de la Guerra Civil. De este modo, utilizando la poderosa estrategia que le proporciona el símbolo de la *vanitas*, asociada a la ruina y el anciano, Rivas afirma la desidia con que se ha tratado este grupo de memoria colectiva aún dos décadas después de la democracia. Es preciso señalar que las fotografías se tomaron antes de que aflorasen los debates sobre la "memoria histórica", por lo que esta afirmación del fotógrafo cobra aún más valor y constituye así un testimonio. El propio fotógrafo se convierte en testigo y pasa a formar parte del tiempo histórico con el que se elabora el relato de la Historia.

Es testimonio para la Historia del presente, para el presente que ha dejado a la intemperie en tiempos de democracia y derechos humanos las ruinas y los cementerios de gente sin reconocer, que no ha dado voz a los ya ancianos resistentes, no ha reconocido su memoria. Este testimonio afirma la presencia de las consecuencias de la represión de la Dictadura aún bastante tiempo después de que se extinguiese: la forma como aún pesan en

¹⁰¹ *Íbidem.*

la sociedad los cuarenta años de fascismo. Así, el relato fotográfico establecido en la serie *Huellas* puede contribuir, en tanto que documento, al conocimiento histórico. Nos explica Paul Ricoeur que el trípode básico del conocimiento histórico es la huella, el documento y la pregunta que suscita. "No hay observación sin hipótesis, ni hecho sin preguntas"¹⁰². En el proyecto *Huellas*, la huella es lo representado, lo captado en las imágenes; el acto de fotografiar es el acto de dar testimonio; la fotografía física elaborada siguiendo el proceso de emulsión de gelatina o plata, o bien el libro publicado, constituyen el documento; y por último, el conjunto del relato fotográfico puede constituirse en la base para construir preguntas.

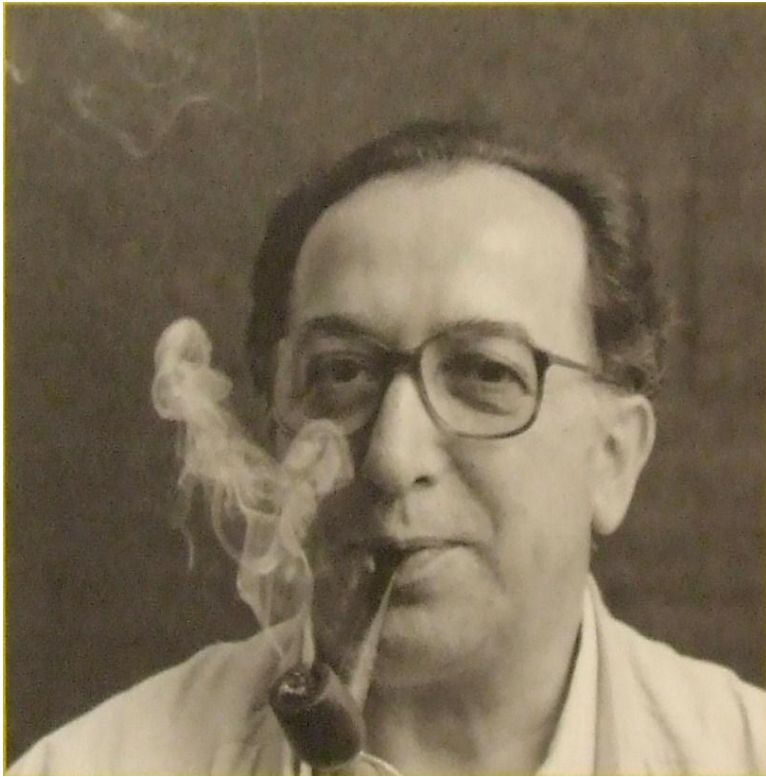
Las fotografías del proyecto artístico *Huellas* proporcionan bases para el conocimiento histórico. Pero también exhortan, llaman, puesto que la estrategia visual de la *vanitas* con la que se construyen, tiene esa finalidad: a través del retrato de los supervivientes, del resultado de la contienda, se llama al trabajo por el futuro. El retrato de personas ancianas y anónimas (aunque aparezca su nombre en el pie de foto, la ausencia de más información nos impide saber su procedencia), situadas cara a cara con las ruinas y los lugares relacionados con los que lucharon en la defensa del Gobierno democrático de la República, nos hace preguntarnos quiénes fueron estas personas, qué relación tenían con la Guerra, qué traumas de dolor pueden esconderse tras su mirada (pues al enfrentar su mirada a las ruinas, es inevitable pensar en el estado de su memoria), y también nos preguntamos por qué no se les ha dado aún voz en el momento de ser fotografiados, dos décadas después de la constitución de la democracia.

La obra *Huellas*, en su edición en libro por la Generalitat de Catalunya, termina con una fotografía del Fossar de la Pedrera [2.29], realizada en el año 2000. Se trata de una gran fosa común del cementerio de Montjuïc que se utilizaba para enterrar a personas con pocos recursos y a personas sin

¹⁰² RICOEUR, P.: *Opus cit.* p.234.

identificar, pero que sirvió de tumba común para las 4.000 víctimas en Barcelona de la represión durante la Posguerra, entre 1939 y 1952. En 1985 se construyó un mausoleo para albergar los restos de Lluís Companys, presidente de la Generalitat de Cataluña durante la Guerra Civil, y que todos los 15 de octubre, en recuerdo de la fecha de su ejecución, recibe una ofrenda floral. Sin embargo, la fotografía de Rivas no muestra el mausoleo a Luis Companys, sino una multitud de pequeñas lápidas y cruces en mármol, señalando sólo algunos nombres de las miles de personas yacientes allí. El punto de mira para tomar la foto es bajo, lo que hace que la línea final del cementerio quede muy por debajo del centro de la imagen, permitiendo observar la gran mole rugosa de la pared montañosa al pie de la cual se encuentra el Fossar. Y flores, aparecen muchas flores, lo que hace de este lugar un jardín memorial, que forma parte de un conjunto conmemorativo para las víctimas de la represión, realizado en 1985, junto al mausoleo de Lluís Companys. Rivas elude fotografiar el monumento conmemorativo, según el cual la memoria se regulariza y se llena del boato de los actos memoriales. En la imagen aparecen las humildes flores que crecen en torno a las pequeñas lápidas y cruces, anónimas algunas, identificativas otras, reflexionando así sobre el anonimato de las miles de personas que aún yacen sin reconocimiento y, quizá, señalando que el monumento no es la solución. Las imágenes testimoniales de Rivas nos instan al conocimiento del grupo de memoria de los vencidos de la Guerra; el fotógrafo testifica sobre el trato a la memoria de los vencidos y reafirma su postura fotografiando la gran fosa común de la Pedrera en Montjuïc, explicándonos con ello que aún queda mucho trabajo por hacer.

IMÁGENES 2. Rastreando las huellas de la guerra: Humberto Rivas.



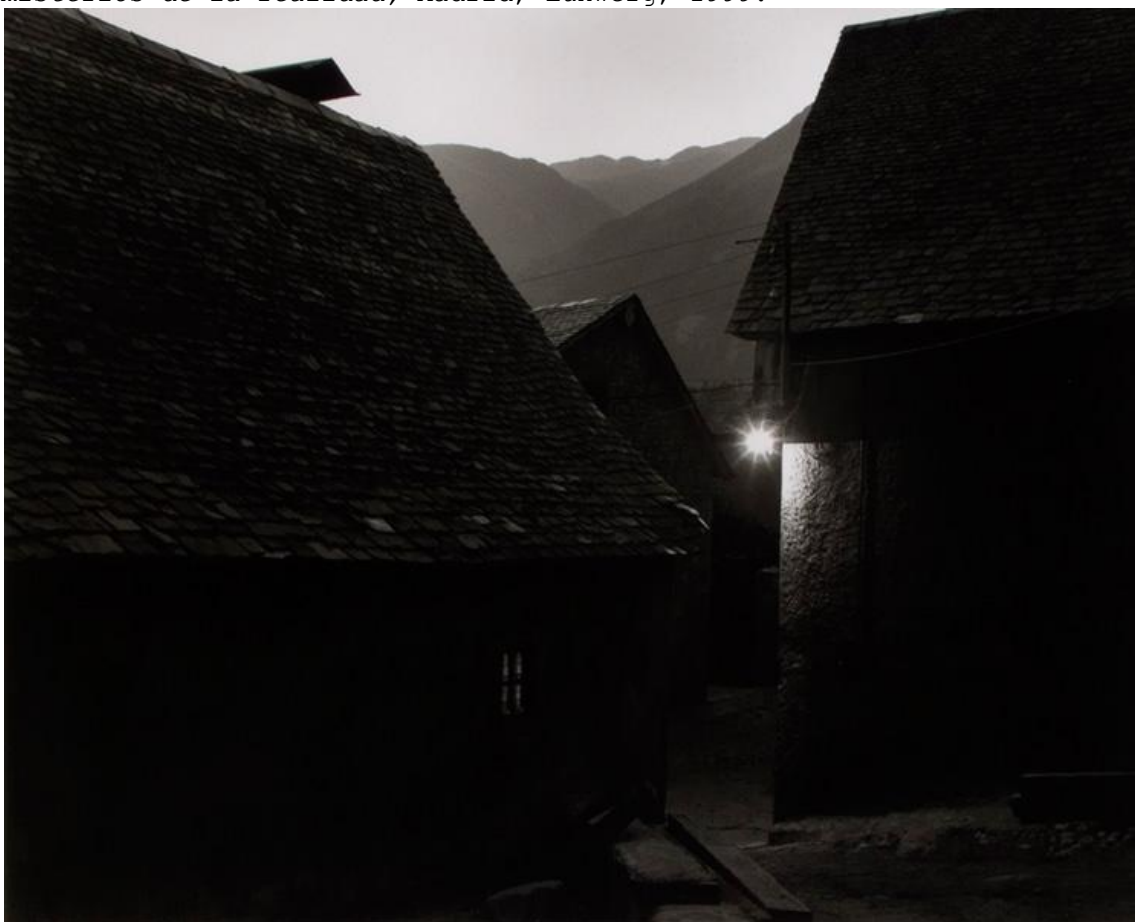
[2.1] Josep BARBER: Retrato de Humberto Rivas. En RIVAS, H.: *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.



[2.2] Humberto RIVAS: Jorge Luis Borges, 1972. En *Humberto Rivas. Los misterios de la realidad*, Madrid, Lunweg, 1999.



[2.3] Humberto RIVAS: Corrientes, 1985. En *Humberto Rivas. Los misterios de la realidad*, Madrid, Lunwerg, 1999.



[2.4] Humberto RIVAS: Valle de Arán, 1981. En *Humberto Rivas. Los misterios de la realidad*, Madrid, Lunwerg, 1999.



[2.5] Humberto RIVAS: 1990. En *Humberto Rivas. Los misterios de la realidad*, Madrid, Lunweg, 1999.



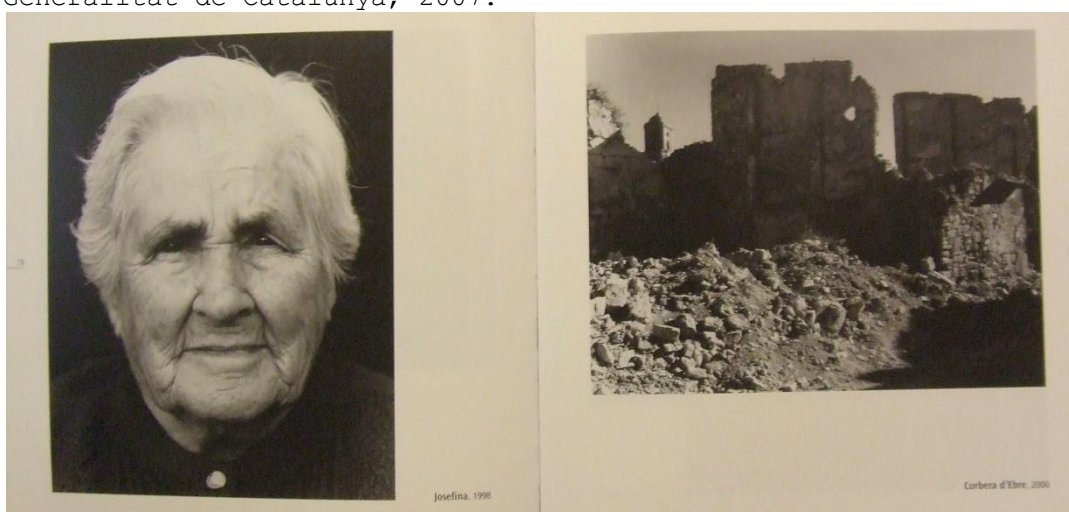
[2.6] Humberto RIVAS: Galicia, 1983. En *Humberto Rivas. Los misterios de la realidad*, Madrid, Lunweg, 1999.



[2.7] Humberto RIVAS: Barcelona, 1979. En *Humberto Rivas. Los misterios de la realidad*, Madrid, Lunweg, 1999.



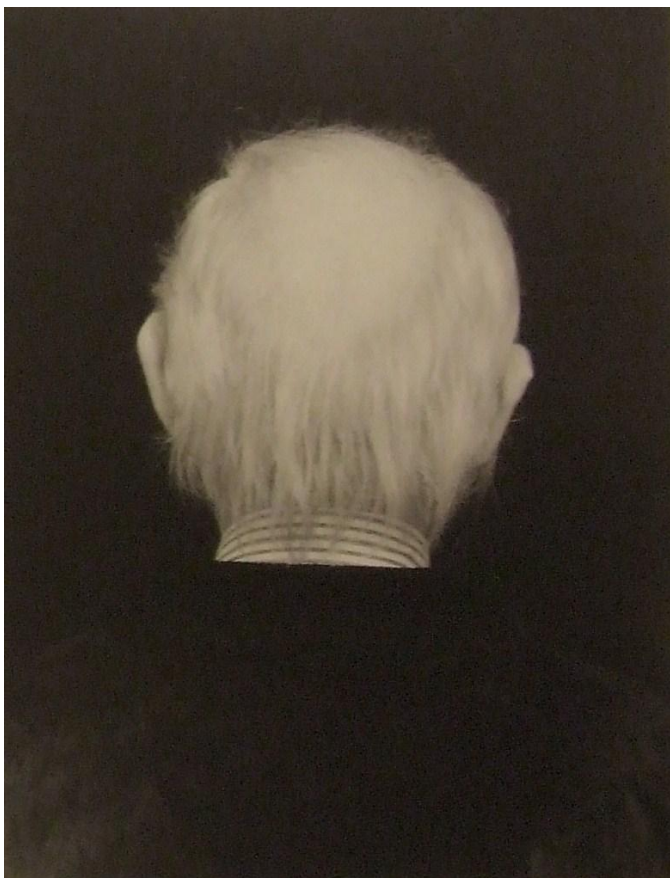
[2.8] Humberto RIVAS: Portada y solapa del libro *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.



[2.9] Humberto RIVAS: Páginas 78/79, Josefina 1998; Corbera d'Ebre 2000. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.



[2.10] Humberto RIVAS: Mataró, 2000. Páginas 64/65. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.



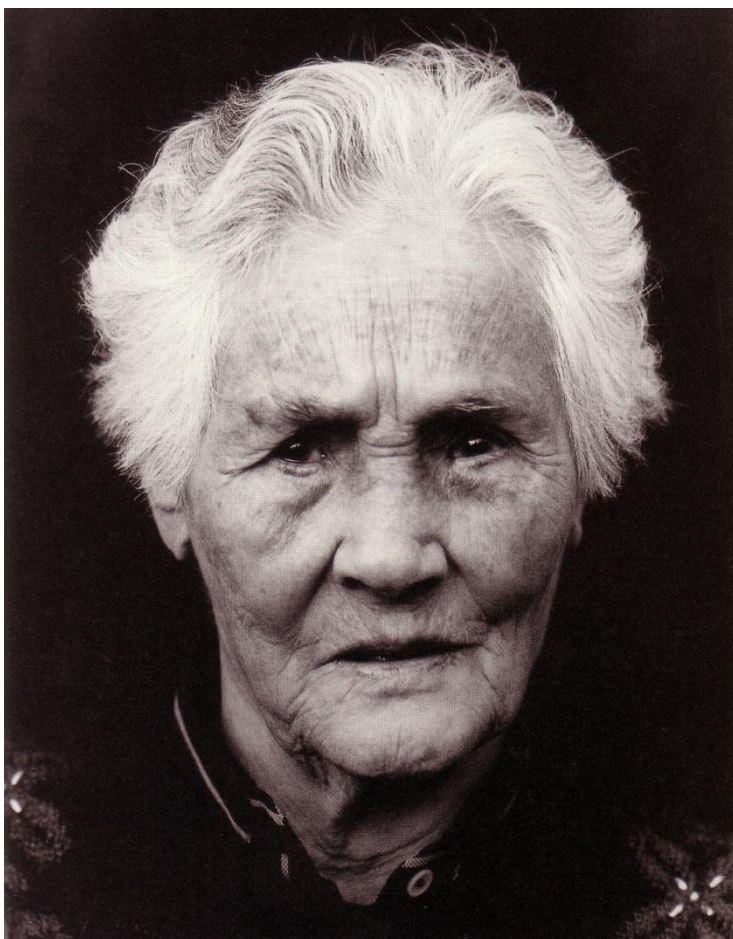
[2.11 y 2.12] Humberto RIVAS: Barcelona, 1998; Oriol. Páginas 66/67. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.



[2.13 y 2.14]

Humberto RIVAS:
 Teruel, 2000.
 Página 68.
 Corbera d'Ebre,
 1998. Página 55.
 En *Huellas*,
 Barcelona,
 Generalitat de
 Catalunya, 2007.





[2.15 y 2.16] Humberto RIVAS: Encarnación, 1998; Corbera d'Ebre, 1995. Páginas 36/37. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.

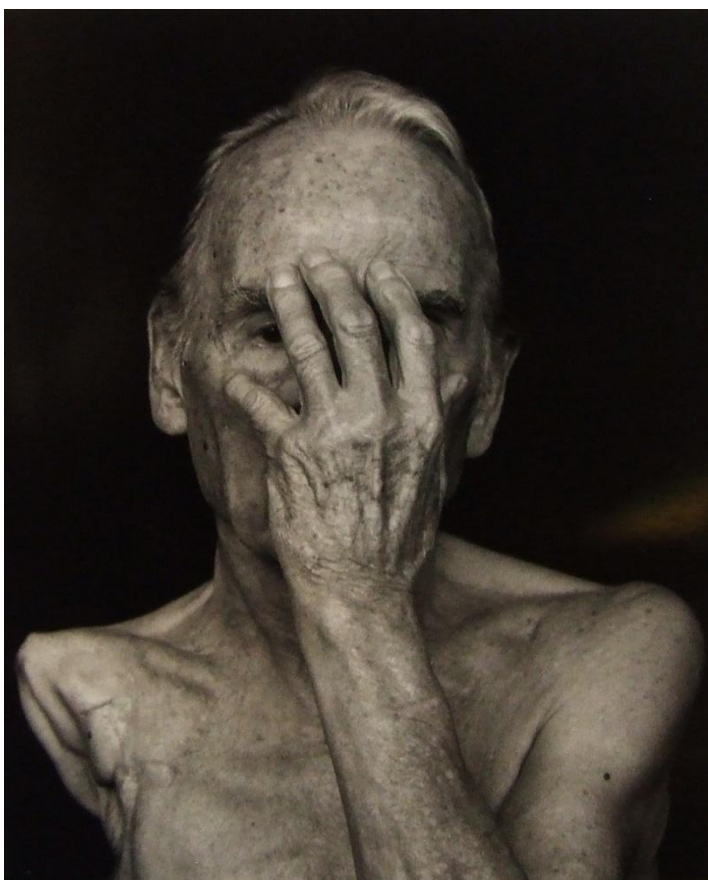




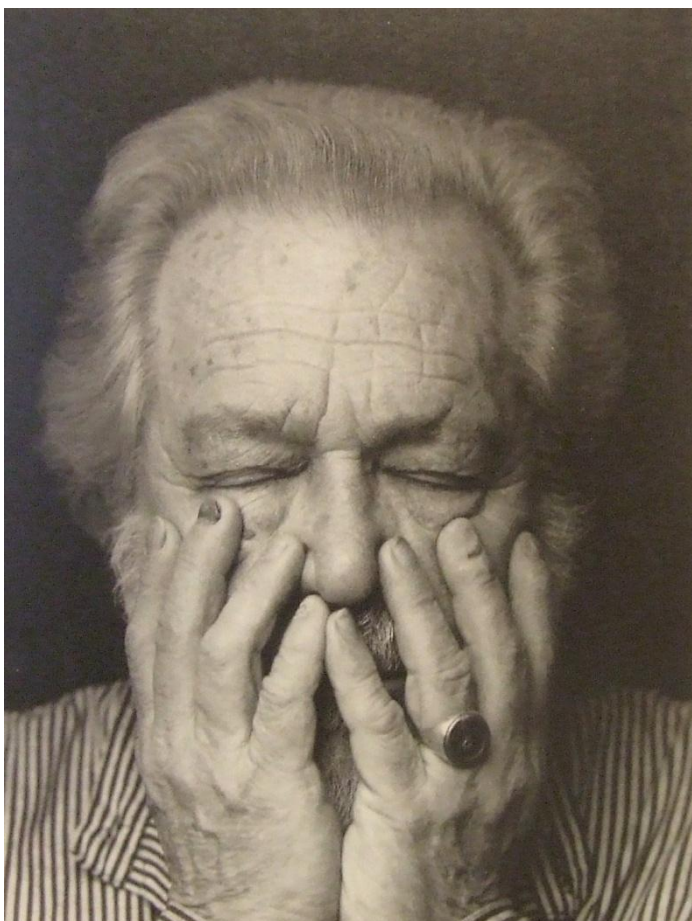
[2.17] Humberto RIVAS: Belchite, 1999. Página 42. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.



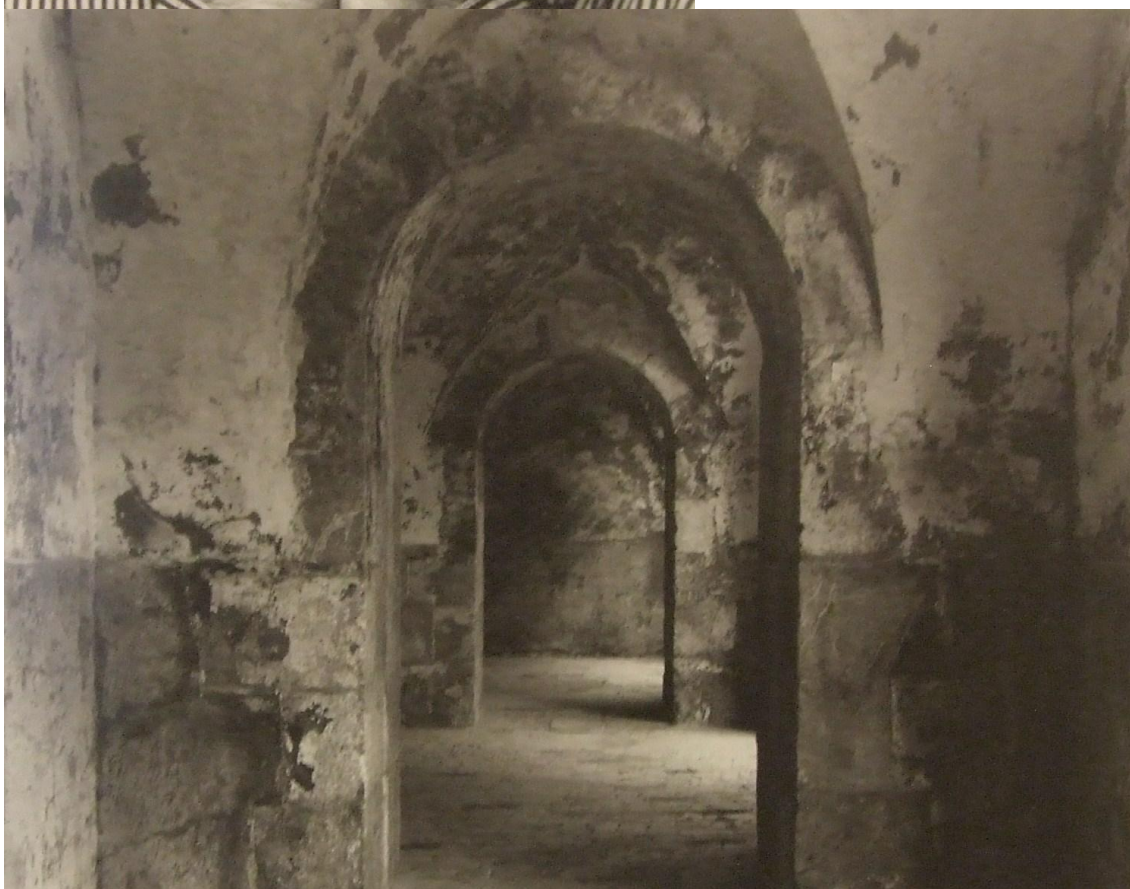
[2.18] Humberto RIVAS: *Filo*, 1997. Página 43. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.

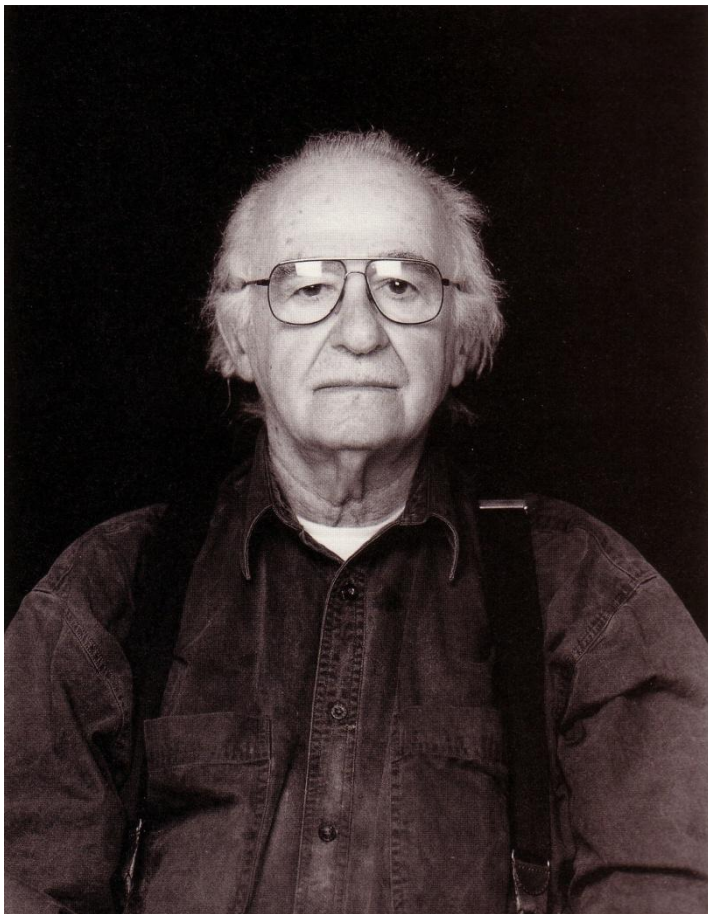


[2.19 y 2.20] Humberto
 RIVAS: Figueres, 1998;
 José María, 2001.
 Páginas 52/53. En
Huellas, Barcelona,
 Generalitat de
 Catalunya, 2007.



[2.21 y 2.22] Humberto RIVAS: Brigadista, 1997; Figueres, 1996. Páginas 40/41. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.





[2.23 y 2.24]
Humberto RIVAS:
Corbera d'Ebre, 1998;
Brigadista, 1996.
Páginas 80/81. En
Huellas, Barcelona,
Generalitat de
Catalunya, 2007.



[2.25] Humberto RIVAS: Belchite, 1998. Página 32. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.



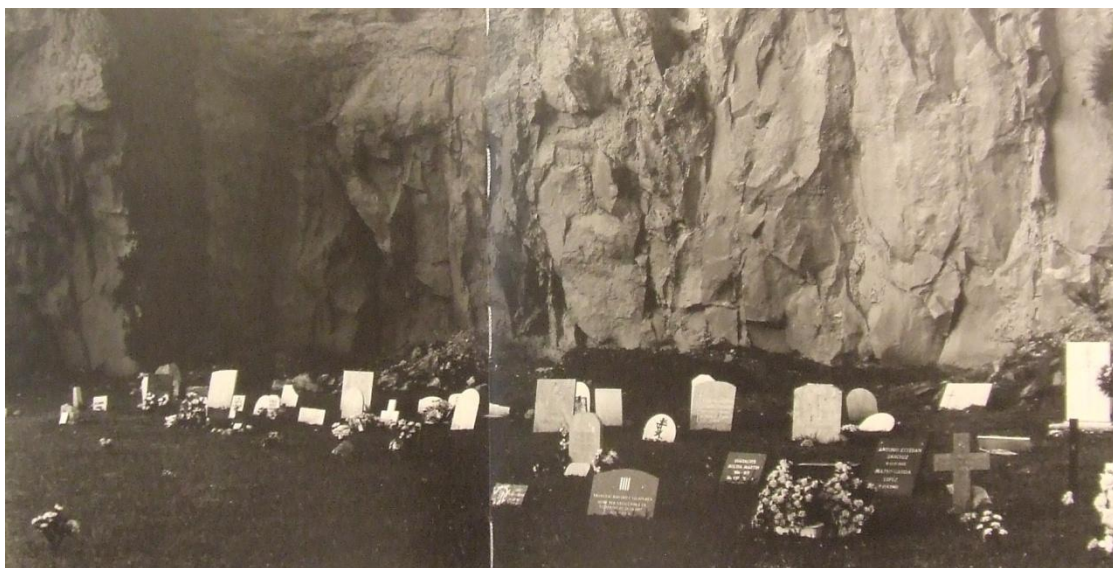
[2.26] Humberto RIVAS: Corbera d'Ebre, 1998. Página 33. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.



[2.27] Humberto RIVAS: Belchite, 1998. Página 48. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.



[2.28] Humberto RIVAS: Figueres, 1998. Página 49. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.



[2.29] Humberto RIVAS: Fossar de la Pedrera, 2000. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.

3. Señalando, analizando y denunciando la injusticia: Virginia Villaplana¹⁰³.

3.1. La toma de posición de Virginia Villaplana.

Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella¹⁰⁴.

Walter Benjamin

El segundo proyecto artístico que se abordará en *Ruinas de la Guerra* gira sobre el valor del instante. Porque los recuerdos refulgen en un momento, para no volver, el momento en el que se hacen reconocibles, en un instante de peligro, nos dice Benjamin¹⁰⁵. Por eso, la memoria debe darse en un *instante* y no sólo eso: el instante mostrará la verdad del pasado sólo si el presente se reconoce en él. Si el presente no se reconoce en el pasado, el instante de la memoria habrá pasado desapercibido, habiendo sido sólo eso, un instante que se pierda en el boato de las conmemoraciones y celebraciones guiadas en torno a un lugar donde la muerte se estetiza y se vacía de significado.

El proyecto artístico de Virginia Villaplana, *El instante de la memoria*¹⁰⁶, es lo menos parecido a un monumento: es una obra que utiliza las instituciones culturales para instar a la reflexión, manejando una pedagogía crítica que permite revalorizar esos instantes memoriales de los que nos habla Benjamin. *El instante de la memoria* sobrepasó en su momento las fronteras de la exposición en una galería de arte. El proyecto estaba compuesto por una exposición en la galería *Off limits* de Madrid¹⁰⁷, un ciclo de cine en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,

¹⁰³ El presente análisis sobre *El instante de la memoria* de Virginia Villaplana ha sido aceptado para su inclusión en el libro *Dolor, represión y censura en la cultura del siglo XX*, fruto del proyecto de investigación I+D+I: HAR2012-31321 de la Universidad de Granada subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

¹⁰⁴ BENJAMIN, W.: *Tesis Sobre La Historia*. México: UACM, 2008 (1940), p.39.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.40

¹⁰⁶ VILLAPLANA RUIZ, V.: *El instante de la memoria. Una novela documental*. Madrid: Off Limits, 2010.

¹⁰⁷ OFF LIMITS Espacio de Arte: <http://www.offlimits.es/>. [Fecha de consulta: Noviembre 2013].

una visita guiada de la artista al cementerio de Valencia y la publicación de una novela documental que lleva el mismo nombre del proyecto¹⁰⁸. En este sentido, Villaplana se convierte en productora cultural dentro de las instituciones artísticas. Ella se define de esta manera en su web: artista, escritora, docente en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Valencia, así como doctora en Bellas Artes y productora cultural¹⁰⁹. Desarrolla su práctica artística en torno a proyectos conceptuales donde el arte de acción y la expresión corporal se combinan con los resultados extraídos de la pedagogía, la docencia y la experiencia del arte por parte del observador participante.

En uno de los textos publicados en *El arte en cuestión*¹¹⁰, Villaplana aboga por la conversión de la sala del museo o la galería de arte en un espacio de educación, donde se ayude al ciudadano a situarse en una posición crítica y no en la de mero espectador apreciativo de la estética. Explica cómo los formatos expositivos adoptados por las instituciones culturales pueden llegar a constituir uno de los mejores marcos educativos para el aprendizaje. El problema, señala Villaplana, es que a estas instituciones sólo suele interesarles el marco de la exposición como espacio para la estética y la descripción de las obras. Sin embargo, explica cómo desde los años sesenta diferentes prácticas artísticas han intentado establecer una relación de investigación participante dentro de las instituciones culturales: lo que le interesa a Villaplana de las diferentes prácticas artísticas del feminismo, el activismo o la sociología urbana es el formato con el que conciben sus exposiciones, como un lugar de producción simbólica de conocimiento. Villaplana se

¹⁰⁸ El proyecto fue realizado en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y con el apoyo de las Ayudas a la Creación Contemporánea Matadero Madrid 2009 del Ayuntamiento de Madrid y la Dirección de Bellas Artes del Ministerio de Cultura.

¹⁰⁹ Villaplana informa y explica en su página web el desarrollo de sus proyectos artísticos y labor investigadora. VILLAPLANA RUIZ, V.: *Virginia Villaplana*: <http://www.virginiavillaplana.com>. [Fecha de consulta: Noviembre 2013].

¹¹⁰ VILLAPLANA RUIZ, V.: "Turn It up (the Toolbox)! Los Saberes Situados Del Arte: Pedagogía Crítica, Prácticas Colaborativas, Investigación Participativa, Producción Y Diseminación Del Conocimiento Inmaterial" en ÁNGELES, Á. de los (ed.): *El Arte En Cuestión.*, Valencia: Diputación de Valencia, 2010, pp. 183-204.

resituaba de esta manera dentro del debate sobre si operar dentro o fuera de la institución, optando por lo primero para dar al museo el sentido de espacio público de acceso no sólo al arte, sino también a la educación y la cultura. Pretende aprovechar el hecho de que las instituciones artísticas tienen un cierto potencial crítico al operar relativamente fuera del alcance de la influencia gubernamental¹¹¹. Y es desde esta toma de posición dentro de la institución artística cómo Villaplana llevó a cabo el proyecto de *El instante de la memoria* en 2010.

Como he señalado anteriormente, *El instante de la memoria* es un proyecto de investigación que se centra en el estudio de un grupo de memoria perteneciente a la Posguerra española, que no ha tenido ninguna visibilidad en el ámbito oficial español. Se trata del grupo de memoria de los vencidos, del que se hablaba en el primer punto de esta Parte Primera. Villaplana trabaja con esta memoria a través de la documentación poética del estado actual de jardín en ruinas de las fosas comunes del cementerio de Valencia y del relato oral de dos resistentes del maquis en Cuenca. La amplitud del proyecto y la forma de abordarlo por parte de Villaplana hunde sus raíces en el arte activista de los años ochenta, uno de los orígenes de la consideración actual del propio artista como productor cultural, etiqueta que, como he dicho, ha asimilado la artista.

El arte activista en los años ochenta abarcaba actividades tan diferentes como la enseñanza, la publicación, la radiodifusión, el cine o la organización dentro o fuera de la comunidad artística. Ello era porque el artista pretendía ser el mediador entre la sociedad en la que estaba inserto y el arte. La práctica artística era una herramienta para dar respuesta a diferentes problemas sociales y para fomentar un diálogo entre diferentes estratos sociales. De esta manera, por ejemplo, las reuniones, conferencias y mítines se consideraban parte de la práctica artística, pues lo más importante de ésta era el proceso; el valor del arte se situaba en el proceso artístico

¹¹¹ MÖNTMAN, N.: "Cómo las instituciones artísticas pueden crear un nuevo sentido de pertenencia" en *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética. Congreso Europeo de Estética*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2011, pp.57-63.

que quedaba inserto en las estructuras sociales donde operaba¹¹². Estas bases que definen el arte activista en los años ochenta, pasan a integrarse en el concepto de "autor como productor cultural" del que nos habla Jesús Carrillo: "Aquel a quien reconocemos como artista trabaja ahora con los materiales de la cultura que le rodea y sus procedimientos de investigación, métodos de trabajo y el valor de sus resultados no son cualitativamente diferentes de los de cualquier otro modo de "producción cultural"¹¹³.

Villaplana, como productora cultural, no realizó su práctica conceptual sólo a través de una exposición efímera y una novela documental; heredera de los modelos pedagógicos iniciados por el arte activista y sujeta a los nuevos modos de actuación dentro de las instituciones artísticas, comisarió también un ciclo de vídeo y conferencias y organizó un taller teórico-práctico, dentro del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. El Ciclo de Vídeo y Conferencias llevaba por título *Narrar la historia*, se desarrolló entre el 22 de febrero y el 26 de marzo y tuvo entre sus conferenciantes a Francesc Torres, María Ruido y Pedro Ortuño. Además del ciclo de conferencias se proyectaron diferentes obras audiovisuales¹¹⁴, con lo que

¹¹² LIPPARD, L.: "Caballo De Troya: Arte Activista Y Poder", en WALLIS, B. (ed.): *Arte Después De La Modernidad. Nuevos Planteamientos En Torno a La Representación.*, Madrid: Akal, 2001 (1984), pp.343-61.

¹¹³ CARRILLO, J.: "Del artista como productor... cultural", en CABELLO, H. y CARCELLER, A. (eds.) *UEM - Testmadrid*. Madrid: UEM, 2006, pp. 49-58.

¹¹⁴ Aquí copio con detalle las diferentes sesiones que formaron del Ciclo de Vídeo y Conferencias:

Sesión 1: Contando la transición española en los márgenes del relato histórico.

Vídeos: *No haber olvidado nada* (1996-97) de Marcelo Expósito, Arturo Fito Rodríguez y Grabiell Villota; *Contando con los dedos de una mano* (1996) de Josu Rekalde; *Ocaña. Exposición den la galería Mec-Mec* (1977) Video-NOU.

Sesión 2. Conferencia de Francesc Torres: Trauma, memoria y representación.

Sesión 3. Políticas de la memoria.

Vídeo: *Plan Rosebud 1: La escena del crimen* (2008) de María Ruido.

Sesión 4. Conferencia de María Ruido: Produciendo cuerpos, construyendo memorias.

Sesión 5. Narrar los vacíos de la memoria.

Vídeo: *Abanico Rojo* (1997) de Pedro Ortuño; *Mortaja* (1995) de Antonio Perumanes); *Más Muertas Vivas que Nunca* (2002) de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto; *La Tierra de la madre* (1993-1994) de José Antonio Hergueta y Marcelo Expósito.

Sesión 6. Conferencia de Pedro Ortuño: Recuerdos (in)visibilizados.

Sesión 7. Narrativas del olvido.

Vídeo: *Plan Rosebud 2: Convocando a los fantasmas* (2008) de María Ruido.

Información procedente del folleto que acompañaba al proyecto *El Instante de la Memoria. Narrar la Historia*, desarrollado conjuntamente en el MNCARS y la galería Off Limits en Madrid; también puede

Villaplana pretendía trazar una reflexión en torno a los problemas que producen los recuerdos y las memorias que se silencian, los diferentes traumas sociales de las memorias invisibles.

El comportamiento de la artista como productora cultural dentro del museo le permitió posicionarse y crear conocimiento y reflexión en torno al tema controvertido del tratamiento de la memoria de los vencidos durante la Transición española. Es bastante relevante que todo el proyecto se llevara a cabo dentro de una institución cultural oficial del Estado español, con lo que se promovía y aseguraba la visibilidad de la producción de conocimiento a lo largo de todo el proceso. Y es que para saber hay que tomar posición, como explica Didi-Huberman en una de sus obras clave¹¹⁵. Para Didi-Huberman tomar posición no es observar la realidad de una forma maniquea y elegir un bando, sino que consiste en afrontar algo, conociendo todo aquello de lo que nos apartamos. Tomar posición es situarse en el tiempo y exigir algo a ese tiempo: es situarse en el presente y aspirar a un futuro. Precisamente Villaplana exige al presente que reconozca y trabaje con una parte de su pasado, para así aspirar a un futuro sin traumas. Y lo exige produciendo conocimiento dentro de una institución cultural. La artista trabaja de este modo como catalizador de los diferentes traumas subyacentes en este grupo de memoria del que venimos hablando, la memoria de los vencidos, y como conexión con otros agentes culturales para producir reflexión y conocimiento. El arte como terapia adquiere en la labor de Villaplana uno de sus mejores exponentes, pues esta vez encontramos el trabajo de la artista no sólo como testigo crítico y presencial de los hechos (como hacía Humberto Rivas), sino como observador participante que exige al presente que capte esos instantes de la memoria traumatizada en el pasado, para poder hacer posible que el pasado pase.

encontrarse en la página web del museo: <http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/pensamiento-y-debate/2010/narrar-la-historia.html>. [Fecha de consulta: Noviembre 2013].

¹¹⁵ DIDI-HUBERMAN, G.: *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

3.2. El Instante de la Memoria: una novela documental.

No se trata de representar cuando la infamia de la historia es un hecho documentado. Hay certezas, incluso sobre la incertidumbre que dejan las ausencias. En este relato transitan las palabras y el desafío de la representación del horror. Transitan también los ejercicios cotidianos de la memoria. Durante la posguerra española en el cementerio de Valencia fueron enterrados entre el 1 de abril de 1939 y el 31 de diciembre de 1945 represaliados, víctimas de ejecuciones extrajudiciales, torturas, palizas y malos tratos por parte del aparato represor de la autarquía franquista.

La metáfora del Teatro Mundi como escenografía barroca es elemento que articula este proyecto que está centrado en las fosas comunes del cementerio de Valencia. Para ello, la escenografía que ahora traza la memoria/el olvido se despoja de toda arquitectura retórica y se convierte en ruina violentada. Los restos y las ruinas se exponen en este escenario de la muerte en el que han quedado enterrados los cuerpos de mis familiares muertos durante la represión franquista. La fotografía documental y la hipervisualidad del espacio son las estrategias narrativas de este proyecto que desarrollo desde marzo del 2006 hasta la actualidad¹¹⁶.

Así es como presenta Villaplana su proyecto *El instante de la memoria* en su página web. Efectivamente, aunque éste abarque diversos frentes que van desde el comisariado de un ciclo de videoconferencias hasta un film-ensayo sobre el testimonio de dos guerrilleros del maquis, el *Teatro Mundi* o escenario metáfora de luchas de memoria en torno al que Villaplana hace girar toda esa reflexión se encuentra en las fosas comunes del cementerio de Valencia. Las fosas son el lugar del que parte toda la acción conceptual de la artista y son también el escenario de su novela documental y la exposición de *Off Limits*. De esta manera, el objeto principal de análisis elegido para mi

¹¹⁶ Texto explicativo del proyecto *El instante de la memoria* en la página web de la artista: www.virginia villaplana.com.

disertación será la novela documental *El Instante de la Memoria* y su exposición fotográfica, porque la acción conceptual de la artista dibuja aquí una nueva dimensión de las ruinas de la guerra: la fosa común para los cuerpos de la represión como un jardín memorial en ruinas [3.1]. Esta fotografía de las fosas muestra un extenso campo poblado de hierbas salvajes al final del cual, en el horizonte, se levantan las paredes de nichos del cementerio. No vemos las fosas, no hay nada que indique su presencia bajo los cardos secos, las flores amarillas silvestres y las adelfas. Es tan sólo el gesto fotográfico de Villaplana lo que indica al receptor que es un lugar que debe ser mirado, visitado, hipervisualizado. Y esa fue la pretensión final de la exposición que se organizó en 2010.

La novela *El Instante de la Memoria* está editada por Off Limits, el espacio de arte que albergó la exposición, inaugurada en enero de 2010 a la vez que la novela se ponía a la venta. Off Limits es un espacio que se centra en visualizar proyectos artísticos experimentales que investigan y reflexionan sobre la realidad contemporánea. Puede decirse que la exposición en Off Limits fue una extensión de todos los documentos y reflexiones que se presentan en la novela; o viceversa, la novela recoge todos los relatos sobre la memoria de los vencidos que se presentaron en la exposición.

En la muestra estaban presentes todas las cajas con los ejemplares editados de la novela, cuidadosamente colocadas en estanterías, como si fuesen cajas de archivo, haciendo alusión a la finalidad que realmente tenía la novela: aunque la exposición fuese efímera, todo su contenido quedaba recogido y documentado. La exposición contaba además con un pequeño centro de documentación proporcionado por la artista. Allí podíamos encontrar obras tales como *Otra manera de contar*, de John Berger y Jean Mohr; *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, de Joan Fontcuberta; *El genocidio franquista en Valencia*; *Entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política*, de Hannah Arendt; *Memoria y trauma en los testimonios de la*

represión franquista, de José Ignacio Álvarez Fernández; *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sabato; o *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, de Georges Didi-Huberman. Estos libros servían al visitante de la exposición no sólo para documentarse sobre la Guerra y la Posguerra española, sino que también ayudaban a descubrir el proceso de reflexión de la artista y a construir el propio.

El espacio de arte Off Limits consta de una gran sala alargada en diferentes niveles [3.2], pero cuyo fondo es perfectamente visible desde la entrada. Allí, al final, fue donde se colocó la proyección del film-ensayo *Puntos de apoyo. Sectores de resistencia*, que Villaplana realizó para tomar testimonio a dos resistentes del maquis: Remedios Montero y Florián García. La transcripción de este film-ensayo es la cuarta parte de la novela documental, en las páginas 155-195. En las tomas de vídeo es Remedios Montero la que habla y cuenta toda su trayectoria dentro de los sectores de resistencia a la dictadura: comienza explicando cómo, al principio, ella fue un punto de apoyo para el maquis en un pueblo de Cuenca, hasta que en 1949 tuvo que unirse ella misma a los guerrilleros para evitar que la cogieran los Guardias Civiles. A partir de entonces, cuenta su experiencia en el monte, luego como enlace para ayudar a otros guerrilleros a huir a Francia, hasta su estancia en la cárcel durante más de ocho años y su posterior salida a Praga, donde viviría desde 1966 hasta 1978, fecha en la que se le permitió volver a España junto a su marido, Florián García, también guerrillero. Remedios Montero termina su testimonio con la siguiente reflexión:

Es que ni los de antes, ni los nuestros siquiera se han acordado para nada de los guerrilleros. Claro, somos los que hemos estado peor en el monte, los que hemos luchado en peores condiciones, los que nos han dado por todo los sitios, y luego parece como que no hubiéramos existido. Que no se acordaran en tiempos de Franco todavía me parece bien, porque claro, es natural, pero después en una democracia, primero con los socialistas, y que no se acordaran para nada, para nada de nosotros, pues es una canallada, ni siquiera los nuestros, nuestro

Partido, se ha acordado, cuando han escrito libros, ni siquiera Carrillo se ha acordado de nosotros, como si les diera vergüenza [...]

Se han acordado ahora, después, cuando ya han empezado a escribir libros [...] y se han empezado a enterar, es cuando ahora ya se han acordado de nosotros en todos los sitios. Nos han hecho entrevistas en muchísimos sitios, en los colegios nos han llamado a dar charlas, han venido a hacernos entrevistas, ahora parece como si fuera la moda esa¹¹⁷.

Estas palabras de Montero reflejan el tratamiento dado al grupo de memorias de los vencidos después de la dictadura. El que "no se acordaran para nada, para nada de nosotros" responde a ese pacto de silencio que se hizo durante la Transición, ese famoso "echar al olvido" que defiende Santos Juliá. Aunque respondía en su momento al intento de poner fin a posibles represalias, al hacerse crónico, ese olvido ha producido mucho más dolor en los recuerdos de la gente. Y por supuesto, dice Remedios Montero que "se han acordado ahora": con *ahora* se refiere a los albores del siglo XXI, cuando han surgido las Asociaciones por la Memoria y se ha promovido la problemática Ley de la Memoria de 2007; "ahora parece como si fuera la moda esa", porque después de casi tres décadas de democracia, el grupo de memoria que se había echado al olvido, ha resurgido con una hipertrofia de visibilidad, requiriendo, exigiendo el trato que se le ha negado en tres décadas, invadiendo todos los ámbitos de la cotidianeidad cultural española y dejando en entredicho el pacto democrático sobre memoria histórica. La visibilidad que otorga Villaplana a estos diferentes frentes de memoria forma parte de su exigencia de romper ese pacto de silencio que pesa en torno a estos grupos de memorias y responde a su deseo de hacerles justicia.

La exposición en Off Limits contaba también con extensos paneles poblados de fotografías tendidas sobre hilos metálicos [3.3, 3.4, 3.5 y 3.6]. Se habían tomado de lo que llamamos el

¹¹⁷ VILLAPLANA, V.: "PUNTOS DE APOYO. Diálogos con Remedios Montero (*Celia*) y Florián García (*El Grande*)", en *El Instante de la Memoria. Una novela documental*, Madrid, Off Limits, 2010, pp.179-180.

escenario físico de toda la acción conceptual y simbólica de la artista: los terrenos de las fosas de los represaliados en el cementerio de Valencia, que desde el 2006 están siendo vulneradas por el Ayuntamiento de Valencia. Las fotografías muestran grandes terrenos clausurados por vallas de obras de construcción, sobre los que se ha echado tierra encima en algunos, o sobre los que crece una multitud de hierbas salvajes en otros. Terrenos en los que pese a su clausura proliferan una multitud de flores memoriales: flores de tela, flores de plástico, flores secas dejadas por la gente para la memoria de sus muertos. Todas esas flores que suelen dejarse en las tumbas, en las lápidas pulidas, limpias y relucientes, pero que aquí, ante la ausencia de ello, se reparten en un caos de jardín salvaje o jardín memorial en ruinas. Aparecen en primeros planos, mostrando sus colores fosforitos, casi fosforescentes, como pequeños fuegos fatuos de cementerios del norte. Naranjas, azules, rosas fucsia, violetas: individuales y aisladas o agrupadas en ramos; tiradas en el suelo, desmadejadas en cualquier parte del erial, o sujetas a las vallas que acotan los terrenos, atadas con alambres, confundiéndose con las flores de las adelfas.

Estas fotografías están presentes también en la *Novela documental*: aparecen diseminadas a lo largo de la primera parte de la novela "I. La producción de Desmemoria Histórica"¹¹⁸. Esta parte comienza con un plano del cementerio de Valencia, donde los terrenos de la arquitectura subterránea de las fosas comunes están destacados en gris [3.7]. Villaplana señala en negativo las figuras geométricas que forman esos terrenos, pues para ella se trata del lugar simbólico para su Teatro Mundi: son espacios de dolor e injusticia porque el proceso de exhumación de los cuerpos y su reconocimiento aún no se ha llevado a cabo, dejando en entredicho el pacto democrático sobre la memoria histórica. Junto al plano del cementerio y su negativo, la artista documenta en esta primera parte todo el proceso judicial que ha afectado a las fosas comunes de este cementerio desde abril de 2006, cuando el Ayuntamiento de Valencia comienza a proyectar la

¹¹⁸ VILLAPLANA, V.: *Op.cit.*, pp.11-95.

construcción de 1.100 nichos sobre una de las fosas. Titulares de noticias van informando sobre la vulneración, el abuso, la ignorancia y la posterior desidia que afectó a estas fosas comunes sin reconocer. A los titulares acompañan las fotografías de las flores depositadas sobre el terreno y páginas en blanco con esquemas de palabras: palabras extraídas de los titulares y que aisladas cobran un significado poético.

Conforme avanzan las fechas, las fotografías van cambiando y Villaplana se centra en desgranar todo el proceso judicial que ha afectado a los terrenos de las fosas comunes del cementerio de Valencia: desde el proyecto de construcción de 1.100 nichos encima de la fosa común; el recurso del Fòrum per la Memòria y la paralización de las obras; la ausencia de respuesta judicial que comience la exhumación de las fosas; hasta que en 2009 se consideran prescritas las detenciones ilegales del franquismo y por ende se deniega a los familiares el derecho a la exhumación de las fosas. Al principio, estas noticias se acompañan con flores de tela, muchas flores de tela, pero según avanza la información relativa a las decisiones tomadas respecto a la gestión de las fosas, las fotografías nos van dejando ver el terreno sobre el que se depositan las flores, un terreno lleno de vallas de construcción que impiden ver los terrenos baldíos en los que se han convertido las fosas. Asimismo, son fotografiadas las señales que muestran las formas de clasificación de la arquitectura de las fosas [3.8] pues, según la artista, las fosas comunes están organizadas en una gran arquitectura subterránea que racionalizó el amontonamiento de los cuerpos en diferentes secciones. Las fotografías documentan el proceso hasta que el lugar queda abandonado y los terrenos son tomados poco a poco por la vegetación.

Quiero detenerme sobre el hecho de que Villaplana decida fotografiar principalmente flores de tela para explicitar el proceso de vulneración, abandono y desidia de los terrenos de la gran fosa común. Las fotografías en primer plano de las flores de tela dejadas por los familiares en el lugar de la fosa común del cementerio de Valencia [3.9] recuerda las estrategias de

representación utilizadas por el feminismo de los sesenta que celebraba el concepto de mujer o "feminidad". Los sesenta fueron un momento cuando muchas mujeres utilizaron su trabajo artístico para referirse expresamente a experiencias culturales "femeninas", creando así también una estética femenina. De esta manera, las artistas trabajaban explorando temas personales y autobiográficos, a menudo a través de las artes decorativas o trabajos manuales de mujeres tradicionalmente excluidos de lo que se consideraba "high art"¹¹⁹. También, en esta dinámica de reproducir "experiencias culturales femeninas" se acotaron determinadas formas de representación propias de la mujer: por ejemplo, las formas redondeadas, circulares, composiciones en torno a un centro, la presencia recurrente de temas autobiográficos, los animales, las flores, los colores pastel...¹²⁰ Esta manera de representar lo femenino derivaría en el famoso lema de los años setenta de "lo personal es político", cuando el motivo autobiográfico se utilizaba para denunciar abusos y marginación dentro de los roles de género.

En nuestro caso, las flores de tela aluden a una manifestación íntima y personal de una emoción hacia los seres queridos; las flores de tela están asociadas a acciones memoriales. Suelen ser dejadas por mujeres, son un signo que se identifica con la mujer, pues son ellas las que se encargan de mantener limpias las tumbas de los familiares. En España está la costumbre de ir a limpiar las lápidas en los cementerios y colocar no sólo flores frescas cuando llega el día de Todos los Santos (el 1 de Noviembre), sino también flores de tela para que su colorido pueda perdurar en el cementerio durante todo el año. Villaplana fotografía estas flores, atadas a la valla metálica que delimita la fosa común en el cementerio de Valencia. Son regalos para los que no están, restos de un acto de amor vulnerado, pues se sitúan en un espacio donde yacen familiares amados que no está señalado, ni reconocido y mucho menos conmemorado. Villaplana las muestra en primer plano o bien desmadejadas en el suelo para

¹¹⁹ MEYER, L.: "Power and Pleasure: Feminist Art Practice and Theory in the United States and Britain", en JONES, A. (dir.): *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Londres: Blackwell, 2006, p.318.

¹²⁰ MAYAYO, P.: "Visiones de la diferencia", en *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, pp.89-136.

señalar la vulnerabilidad de las memorias ancladas a ese lugar. La artista con ello da un giro a la estrategia del feminismo de los sesenta, pasando a asociar las flores, testigos de un gesto íntimo de ternura, como algo no propio del género femenino sino propio de la expresión de un sentimiento personal de un grupo de personas. Además, Villaplana hace pública esta expresión, pues la muestra en una galería de arte. Y precisamente haciendo público algo que es personal, se desvela con más fuerza la vulnerabilidad del gesto, el desamparo del sentimiento que ha llevado a atar una flor de tela a una valla de cerramiento. Esta estrategia tomada del feminismo y colmada de nuevos significados por la artista, le sirve para hacer más explícita la memoria en ruinas, para construir su jardín memorial en ruinas e instar al espectador a una toma de posición a través de la dialéctica entre el gesto de ternura asociado a las flores y la desidia y el abandono del recuerdo que reclaman.

La construcción dialéctica entre gesto de ternura y desidia del recuerdo se refuerza en la Segunda Parte de la novela, "Poéticas del Olvido", donde Villaplana reproduce junto a las imágenes fragmentadas de los libros de registro de las personas que se encuentran en las fosas, unos versos de la poeta feminista y anarquista Lucía Sánchez Saornil:

VOLUNTAD, julio 1920.
La pena del invierno
Agobiaba el jardín:
Pero YO ENTRÉ.
Mis ojos doblaron los arbustos
Pesados de flores,
(...)
El círculo de mis brazos
Desfalleció bajo la carga florida
Que le dieron mis ojos.¹²¹

La voluntad de Saornil es llenar de primavera un jardín marchito: figura poética que personifica la voluntad de nuestro artista. Villaplana proyecta su propia voluntad a través de esta

¹²¹ VILLAPLANA, V.: *Op.cit.*, p.105.

poesía, que está llena de sus sentimientos proyectados: Villaplana quisiera ver florecer lo que para ella es un jardín memorial que la desidia de las autoridades judiciales ha dejado en ruinas; quisiera cuidarlo, limpiarlo, ponerlo bonito, asentar su memoria, pues en estas fosas comunes yacen también sus familiares, y ello nos lo cuenta en un relato autobiográfico que ocupa la Tercera Parte de la novela, "Relatos desde el lugar del dolor"¹²². Villaplana cuenta cómo su abuela la llevaba de niña al cementerio cada domingo a visitar un lugar sin tumbas, y cómo en su adolescencia intentó buscar en el cementerio a sus familiares muertos en la Guerra Civil sin encontrarlos por ningún lado, hasta que fue consciente de que sus restos yacían en una fosa común no señalada, escondida con vergüenza, junto a los restos de otros 26.300 represaliados de la dictadura entre 1939 y 1945. Villaplana da testimonio así desde su propia biografía para representar a la vez a un colectivo marginado dentro del discurso social. Aquí también podemos pensar que recupera una estrategia del feminismo de los años sesenta, cuando el colectivo de mujeres artistas declaraba que "lo personal es político", expresando de esta manera que el ámbito de la intimidad, la vida privada y familiar es también un campo de dominación, donde se reproducen las jerarquías del espacio de poder público.

3.3. Buscando el lado oscuro de la Historia.

El 6 de febrero de 2010 la artista organizó una Visita guiada a las fosas del Cementerio de la ciudad de Valencia, para engarzar a su propio relato y a su propia experiencia, los relatos y las experiencias de las personas que la acompañásemos. En el viaje en autobús pude recoger algunas anotaciones de las palabras de la artista, que nos iba explicando el estado de las fosas y su experiencia de las mismas. Según Villaplana,

¹²² *Ibidem*, pp.117-137.

Era necesario hacer un trabajo de hipervisualización del espacio para mostrar lo que estaba pasando, el paso del tiempo. Pero lo más importante era lo que la fotografía no podía mostrar, la fosa debajo de la tierra. La fosa no ha desaparecido por estar situada en el muro del cementerio. Lo que no se ve en la fotografía es la arquitectura de las fosas (5000 m2, profundidad brutal)¹²³.

El Instante de la Memoria está lleno de alusiones a eso que no se puede mostrar en fotografía, los cuerpos materiales del dolor, su exhumación negada por las autoridades judiciales españolas. En la visita a las fosas comunes, la artista nos propuso un ejercicio de memoria; propuso aprehender el lugar con nuestros pasos, hacer una especie de mapa mental, establecer una geografía de la percepción, percibiendo un lugar lleno de dolor.

En este caso, la percepción del lugar se tiñó del ámbito etéreo de la memoria debido a la profunda toma de conciencia del anonimato de la masa yacente en la fosa, frente a la identificación de los nichos que se levantaban justo al lado de los terrenos del jardín memorial en ruinas. La artista proponía este ejercicio de memoria partiendo de que lo personal es político y por ello se debía dar visibilidad a un espacio que pretende ser borrado y que, una vez más, muestra las profundas controversias que levantan las ruinas de la guerra en el escenario judicial del territorio español.

Comenzaba la descripción de *El Instante de la Memoria* con unas palabras de la artista donde explicaba que "en este relato transitan las palabras y el desafío de la representación del horror". Pero una vez que hemos seguido y aprehendido su relato, nos damos cuenta de que el horror no está representado, o no lo está al menos como lo esperamos. El desafío de la representación del horror no ha sido superado porque sólo puede representar el dolor de una manera poética, haciéndolo evidente a través de las flores de tela, que representan la vulnerabilidad de la memoria

¹²³ Anotaciones tomadas de las palabras de Virginia Villaplana el 6 de febrero de 2010.

del grupo de los vencidos. Las fotografías de Villaplana no pueden mostrar el horror: no pueden mostrar las fosas, lo que hay dentro de ellas, los cuerpos materiales del dolor que son objeto de peticiones judiciales de exhumación que han sido negadas por las autoridades del Ayuntamiento de Valencia. De esta manera, podemos establecer aquí un paralelismo entre lo que las fotografías no pueden mostrar y lo que la Historia tampoco puede mostrar aún por la inercia de los que la configuran.

Hemos de recordar aquí la metáfora de la casa abandonada y ruinosa que aparecía en *El silbo del hada roja* de José Luis Viñas. Explicaba entonces que la casa abandonada podía convertirse en una metáfora del espacio simbólico que la nación española ha dejado para la memoria de los resistentes a la dictadura. Igualmente, el preciado jardín en ruinas invernales que Villaplana quería ver florecer, se convierte en otro espacio simbólico de memoria de esos vencidos, resistentes a una dictadura militar.

Y es entonces cuando nos damos cuenta del objetivo principal de Villaplana al realizar este proyecto artístico: poniéndose en la piel del *materialista histórico* descrito por Benjamin (autor muy presente en su novela) mira como tarea suya la de “cepillar la Historia a contrapelo”¹²⁴, ver lo que hay detrás y debajo de las victorias, de la historia oficial; rastrear lo que el relato histórico no ha dado relevancia; hurgar en los pliegues acartonados de la Historia, buscar y denunciar lo que no tiene visibilidad. *El Instante de la Memoria. Narrar la Historia* busca emplazar dentro de la Historia de España, las “Otras” Historias que desde el ámbito oficial no se han narrado, pero que igualmente pertenecen a esa Historia de España. Villaplana busca entonces iluminar el lado oscuro de la Historia, todas aquellas narraciones que por sus implicaciones controvertidas y dolorosas no se han incluido dentro del discurso oficial.

¹²⁴ BENJAMIN, W.: *Tesis sobre la historia*. México: UACM, 2008 (1940), p.42. Utilizo el término benjaminiano de *materialista histórico* para referirme a Villaplana porque intento establecer su tarea de narrar la Historia de nuevo como una consecuencia de lo que abogaba Benjamin con este término.

La búsqueda de un emplazamiento visible para estas memorias se hace a través de una forma positiva de terapia del recuerdo, pues el proyecto artístico *El Instante de la Memoria* no se sitúa desde una oficialidad preponderante que pueda excluir a pensamientos diferentes. *El Instante de la Memoria* se presenta como una reflexión para el recuerdo y no para el olvido, y utiliza la noción de ruina, no la de monumento, para conseguirlo. Ni conmemoración ni olvido: el proyecto artístico de Villaplana no aspira a embalsamar la memoria de los vencidos en los rituales contemporáneos de conmemoraciones de víctimas, sino que pretende señalar el lugar adecuado en que se ha de insertar la memoria de los vencidos dentro del relato histórico español de la Guerra Civil y la Posguerra. A través de toda la reflexión crítica y producción de conocimiento en las diferentes fases del proyecto desarrolladas en el MNCARS, Villaplana hizo mucho hincapié en *Narrar la Historia*, precisamente porque la forma más explícita de hacer justicia a la memoria de los vencidos es narrarla, analizarla, visualizarla e insertarla dentro del relato histórico oficial.

Termino la reflexión sobre las ruinas en *El Instante de la Memoria* con la dedicatoria con la que Francesc Torres comienza su libro de 1988 *Belchite/South Bronx: un paisaje trans-cultural y trans-histórico*, y que será el objeto de la siguiente parada de reflexión en este capítulo de Ruinas de la Guerra: "Dedicado a todos aquellos a los que Hegel no llama por su nombre"¹²⁵. Efectivamente, todos aquellos a los que Hegel no llama por su nombre son los que permanecen así en el lado oscuro de la Historia: Hegel explica el proceso histórico a través de las victorias en las guerras, y ello está muy presente en la terminología utilizada por la historiografía tradicional que en el caso español sigue hablando de vencedores y vencidos en la Guerra Civil Española. Los que no son llamados por su nombre son los resistentes a la dictadura militar, los que lucharon por la democracia, los hombres y mujeres que conforman un grupo de memoria identificativo dentro de la identidad nacional española

¹²⁵ TORRES, F.: *Belchite/South Bronx. Un paisaje Trans-Cultural y Trans-Histórico*. Nueva York: University of Massachusetts at Amherst, 1988, p.6.

y a cuyas esperanzas apagadas se intenta rendir cuentas en el presente a través de la terapia positiva de recuerdo que construye la práctica artística.

IMÁGENES 3. Señalando, analizando y denunciando la injusticia: Virginia Villaplana.



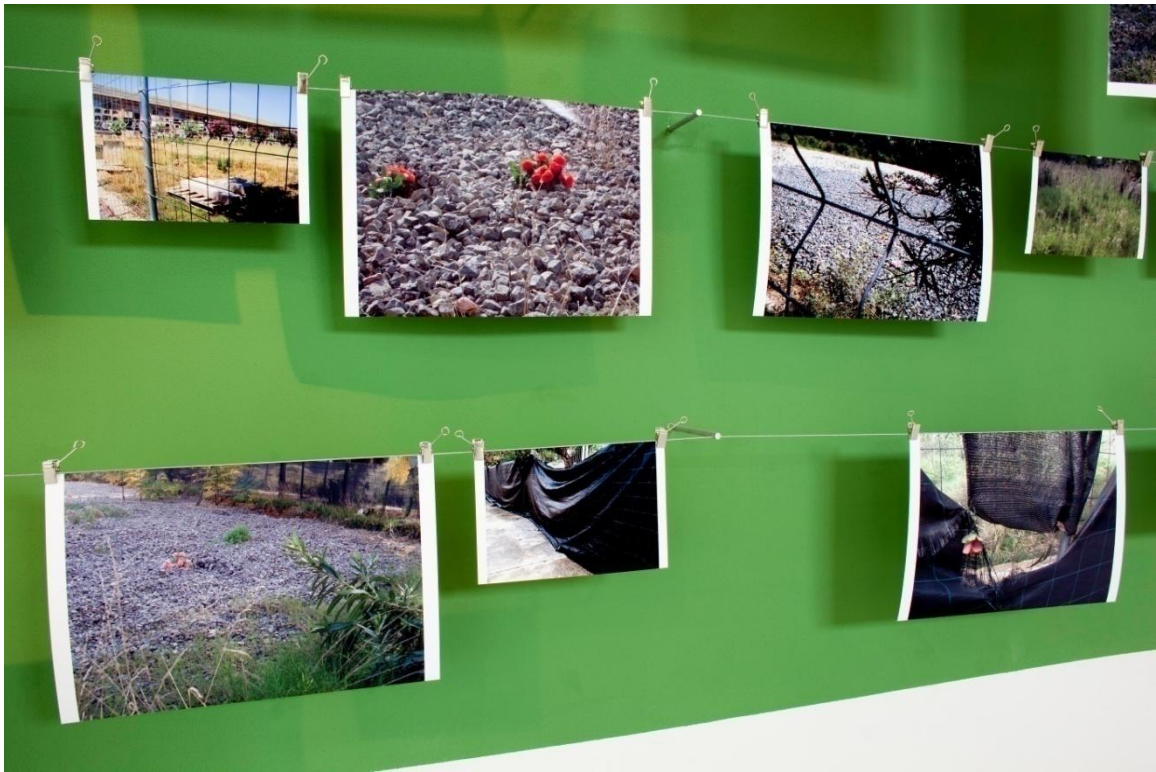
[3.1] Virginia VILLAPLANA: Terrenos de las fosas comunes en el cementerio de Valencia, fotografía, 2009. Imagen facilitada por la artista para esta investigación.



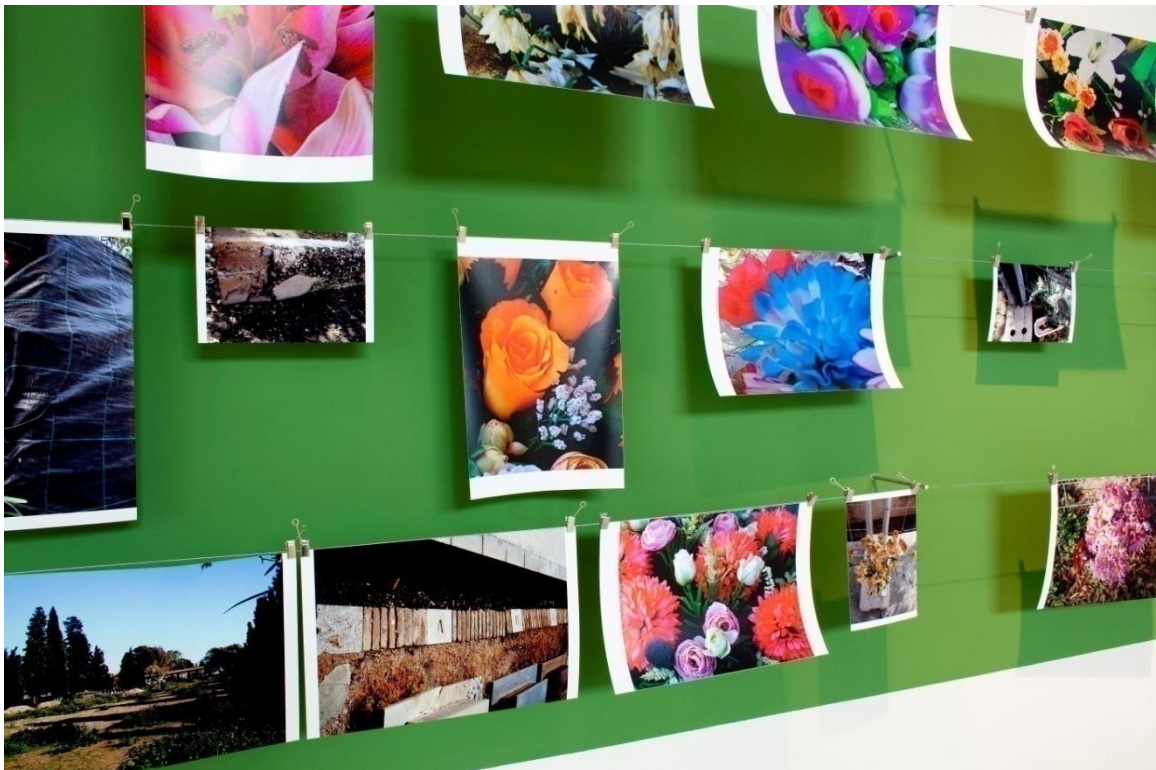
[3.2] Pedro LAGUNA: Panorámica de la exposición *El instante de la memoria* en Off Limits, Madrid, enero-marzo 2010. Fotografía, 2010. Imagen facilitada por la artista para esta investigación.



[3.3] Pedro LAGUNA: Vistas de las fotografías de Villaplana presentes en la exposición de Off Limits. Fotografía, 2010. Imagen facilitada por la artista para esta investigación.



[3.4] Pedro LAGUNA: Vistas de las fotografías de Villaplana presentes en la exposición de Off Limits. Fotografía, 2010. Imagen facilitada por la artista para esta investigación.



[3.5] Pedro LAGUNA: Vistas de las fotografías de Villaplana presentes en la exposición de Off Limits. Fotografía, 2010. Imagen facilitada por la artista para esta investigación.



[3.8] Virginia VILLAPLANA: Arquitectura de las fosas, fotografía, 2010. Imagen facilitada por la artista para esta investigación.



[3.9] Virginia VILLAPLANA: Flores de tela. Fotografía, 2010. Imagen facilitada por la artista para esta investigación.

4. El paradigma de Francesc Torres: Memoria y Derechos Humanos¹²⁶.

Un paradigma es un ejemplo privilegiado o un modelo, que sirve para pensar. Dentro de la práctica artística española, el trabajo de Francesc Torres con temas de la Guerra y la Posguerra Civil española puede considerarse un paradigma. Sus trabajos son hoy ejemplos a seguir por su claridad discursiva y calidad estética, destacándose dentro de la hipertrofia de trabajos sobre memorias traumáticas que inundan la actualidad cultural española¹²⁷. Torres fue de los primeros artistas que trabajó con temas de la Guerra y la Posguerra en los años ochenta y que los proyectó dentro de un escenario internacional, pues desde comienzos de los años setenta decide establecerse en Nueva York. Su trabajo se ha movido siempre en el ámbito de la innovación artística y en el de la investigación social, intentando transformar ambos campos, como la mayoría de los artistas performativos americanos de los años setenta y ochenta¹²⁸, a los que él mismo pertenece. Los proyectos que se van a abordar en este texto son los de *Belchite/South Bronx: Un paisaje trans-cultural y trans-histórico* (1985) y *Oscura es la habitación donde dormimos* (2006)¹²⁹, y los dos tratan de diferentes maneras un tema que ha sido clave en la trayectoria artística del artista: la violencia silenciada de la Guerra y la Posguerra Civil. Ambos proyectos tienen dos publicaciones que responden a

¹²⁶ Presenté mi trabajo sobre la obra de Francesc Torres como propuesta de artículo a la revista *Goya* del Museo Lázaro Galdiano, resultando aceptado en diciembre de 2014. Finalmente ha visto la luz en el número de Abril-Junio de 2016: GONZÁLEZ RODELGO, R.: El paradigma de Francesc Torres: Memoria y Derechos Humanos., En *Goya*, Número 355, Abril-Junio 2016, pp.160-169.

¹²⁷ RODRIGO, J., "El mal de la banalidad. La era de la memoria (y sus abusos) en la España del siglo XXI" en ALIAGA, J. V.: *Ejercicios de memoria*, Lleida, Centre d'Art la Panera, 2011, pp.152-168.

¹²⁸ SINGERMAN, H.: "Pictures and Positions in the 1980" en JONES, A.: *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Londres, Blackwell, 2006, pp.83-106.

¹²⁹ TORRES, F.: *Belchite/South Bronx. Un paisaje Trans-Cultural y Trans-Histórico*, Nueva York, University of Massachusetts at Amherst, 1988; TORRES, F.: *Oscura es la habitación donde dormimos*, Barcelona, ACTAR, 2007.

la organización y maquetación provista por el artista¹³⁰ y que se tomarán como fuente principal para el estudio.

Belchite/South Bronx: Un paisaje trans-cultural y trans-histórico realiza una comparación de dos paisajes donde se muestra el efecto de la violencia humana, sólo que uno de los paisajes ha sido violentado en tiempos de guerra, y el otro paisaje ha sido violentado en tiempos de paz. Para el primer escenario el artista eligió el pueblo aragonés de Belchite, destruido durante la Guerra Civil Española y dejado adrede como escenario en ruinas para recordar la dialéctica entre vencedores y vencidos. El segundo paisaje es el barrio neoyorquino del sur del Bronx, que había sido arrasado a finales de los setenta por innumerables incendios provocados adrede para promover la recalificación económica de los terrenos. El resultado del proyecto se plasmó en una video-instalación que creaba un lugar común para los dos escenarios en ruinas, donde el espacio y el tiempo confluían. La instalación se produjo en Nueva York y el artista contó con el apoyo del personal de la University Gallery de Massachusetts, que trabajó en estrecha colaboración con él en la construcción de los espacios arquitectónicos que la conformaban. En total había seis edificaciones -cuatro edificios de viviendas para representar el South Bronx, y una casa señorial y la iglesia en ruinas de Belchite- que alojaban doce monitores. En la video-instalación el artista articulaba la tesis de que la destrucción bélica equivale a la marginación

¹³⁰ Correo electrónico intercambiado con el artista el 24 de Octubre de 2014, donde se aclara el proceso de realización y maquetación de los libros de estos dos proyectos:

“Con respecto a *Oscura es la habitación donde dormimos*, lo primero que se hizo fue el libro. De hecho ni tan solo se empezó con la idea apriorística de que acabara siendo una obra de arte. Lo importante es que se hiciera la campaña, yo la pudiera documentar, y si acababa siendo arte, bien y si no, también. Una vez realizado el libro se vio bien claramente que se podía traducir a un dispositivo tridimensional que consistió en una instalación fotográfica (no exposición de fotografía) que se estrenó en 2007 en el International Center of Photography de Nueva York, junto a una exposición antológica de Robert Capa y la primera retrospectiva de Gerda Taro. Esta instalación pertenece ahora a la colección permanente del ICP. La maquetación del libro se realizó en ACTAR bajo mi supervisión.

Con respecto a[el libro de] *Belchite/South Bronx. Un paisaje Trans-Cultural y Trans-Histórico*, yo decidí la secuencia de las fotos y la estructura general del libro. La maquetación la realizó la artista Terry Berkowitz bajo mi supervisión.

Tanto en un caso como en otro, las publicaciones son partes autónomas de cada proyecto que no necesitan apoyarse en la pieza expositiva que o bien posteriormente generaron (*Oscura*), o bien de las surgieron como resultado (*Belchite*). En *Oscura...* el libro precedió a la pieza de exposición y, al contrario, en *Belchite...* la instalación precedió al libro.”

económica y social en un tiempo de paz¹³¹. Además de la videoinstalación, el artista generó un importante cuerpo de fotografías que son reproducidas en la publicación ya citada del proyecto: hay más de 40 fotografías de Belchite y otras tantas del Bronx, sumando entre ambas casi 90 imágenes. Las fotografías documentan el estado de ruina del pueblo de Belchite y del barrio del Bronx. Centraré el análisis en las imágenes de Belchite, porque con ellas el artista establece un discurso sobre la violencia silenciada de la Posguerra Española que va a ser una constante en su trayectoria artística posterior. Estas fotografías de Torres sobre Belchite nunca antes se han aislado del cuerpo del proyecto al que pertenecen para un análisis, ni se las ha puesto a dialogar con otras fotografías del artista, como se pretende hacer en este texto. Tanto las fotografías de Belchite, como las de *Oscura es la habitación donde dormimos*, proceden del mismo interés del artista por la investigación social de la memoria traumática de la Guerra Civil durante la democracia.

El origen de *Oscura es la habitación donde dormimos* se retrotrae a 2003 cuando Torres consiguió una subvención en EEUU para cubrir un proyecto artístico que quería tener por objeto excavar, rastrear y documentar un campo de batalla. Sin embargo, no le fue posible llegar a un acuerdo con diferentes autoridades para obtener permisos políticos, que le fueron negados en varias ocasiones. Consiguió avanzar el proyecto gracias a contactar con la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica de Burgos¹³², que le proporcionó el lugar de una fosa común que llevaba tiempo esperando ser exhumada. Para encontrar el sitio donde excavar la fosa utilizaron testimonios de personas nonagenarias cuya memoria estaba muy desgastada. Empezaron así una exhumación de una fosa común en Villamayor de los Montes donde podía haber entre treinta y sesenta fusilados republicanos: se trataba de la primera exhumación que iba a ser

¹³¹ RAMÍREZ, J. A.: “Francesc Torres: emblemas, alegorías, teatro de la memoria...”, en ZEITLIN, M. (ed.): *Too Late for Goya: Works by Francesc Torres*, Arizona, Arizona State University Art Museum, 1993, pp. 24-39.

¹³² SILVA, E.: “Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica ARMH”, www.memoriahistorica.org. [Fecha de consulta: Noviembre 2014].

documentada y seguida en todo su proceso, desde los comienzos para hacerla posible, hasta su final, con el enterramiento de los restos en un mausoleo dentro del cementerio del pueblo. También era de la primera vez que Torres comenzaba algo sin la intención de que el resultado final del proceso fuese arte, obras para colgar en una pared¹³³.

Cuando todo el proceso terminó, 29 fotografías se mostraron ampliadas digitalmente en una instalación en el International Center of Photography (ICP), Nueva York, donde se iba a hacer una exposición sobre Gerda Taro y Robert Capa, y posteriormente en Artium, Vitoria. El ICP acabó adquiriendo para su colección permanente la instalación fotográfica de Torres. Pero el primer resultado tangible, anterior a la instalación, está en el libro *Oscura es la habitación donde dormimos*, donde se reproducen todas las fotografías, más de 100, además de los documentos producidos por arqueólogos, historiadores y el equipo forense que participaron en el proyecto, junto a los testimonios de familiares de las víctimas exhumadas y los textos producidos por el propio Torres, el antropólogo Francisco Ferrándiz y la historiadora Joana Bourke. *Oscura es la habitación donde dormimos* cierra un proceso de investigación que el artista empezó en los años ochenta con su obra más visible, *Belchite/South Bronx*.

El análisis de estas obras de Torres se articulará en tres partes, comenzando por la descripción de las ruinas de Belchite en el proyecto de *Belchite/South Bronx. Un paisaje Trans-Cultural y Trans-Histórico*. Una segunda parte se centrará en la reflexión que realiza Torres a través de imágenes del proceso de exhumación de una fosa común de la Posguerra. En la tercera parte se explicará cómo la investigación social realizada a través de estos proyectos artísticos responde con sencillez a la tarea de exigir la dignidad como un derecho básico del ser humano. Andreas Huyssen habla sobre la pertinencia de reflexionar sobre el medio en que se plasman las ideas artísticas, así como la necesidad de atender a la calidad

¹³³ TORRES, F.: *Op.cit.*, 2007, pp.12-25.

estética de las mismas, para después intentar explicar cómo la obra artística se relaciona con la cultura que la recibe, y cómo se posiciona respecto a los Derechos Humanos. Se han intentado seguir estas afirmaciones de Huyssen a lo largo de la redacción del presente texto¹³⁴.

4.1. Las ruinas de Belchite.

La forma de gestionar las ruinas de Belchite durante la Dictadura (1939-1975) merece una mención para acercarnos más fácilmente a la intención estética de Torres al fotografiarlas. Belchite es un pueblo de Aragón que estuvo inmerso en el frente del Ebro durante la Guerra Civil (1936-39). Fue tomado en un primer momento por las tropas de la sublevación militar contra el Gobierno, para después volver a ser tomado por las tropas del Gobierno Republicano. Su población sufrió diferentes ocupaciones y numerosas vejaciones. Cuando terminó la Guerra y se estableció el Plan de Reconstrucción Nacional, se decidió dejar numerosos pueblos del frente del Ebro en ruinas, pues la destrucción sufrida en esa zona hacía más fácil construir pueblos de nueva planta. Entre estos pueblos estaba Belchite, al lado del cual se construyó un pueblo nuevo para el que se utilizaron muchos materiales del pueblo viejo, sumando este desmantelamiento a la destrucción sufrida. La particularidad está en que Franco escogió el pueblo viejo como ejemplo de lugar en ruinas para recordar a los vencidos su infamia. Las ruinas se convirtieron bajo el discurso de la Dictadura en una acusación contra el enemigo por la devastación causada y además con ellas quedaba la

¹³⁴ Sobre la importancia de enmarcar prácticas artísticas globales en una relación estrecha con el medio en el que surgen, así como la necesidad de relacionarlas con el discurso internacional de los Derechos Humanos, véase HUYSEN, A.: “Geografías del modernismo”, en *Modernismo después de la Posmodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2011, pp.23-46.

huella duradera de la victoria simbólica, una victoria que se retroalimentaba día a día¹³⁵.

En 1985, cuando Francesc Torres visitó el pueblo, las ruinas seguían a la intemperie cuarenta y cinco años después de la contienda, mostrando las cicatrices de una Guerra que parecía haber quedado suspendida en aquel lugar. Las fotografías del artista muestran el resultado de la destrucción bélica: una cúpula de una iglesia donde aún se ven los agujeros de las bombas al caer **[4.1]**, balcones de casas reventados por el impacto de las explosiones. Pero también reflejan la destrucción provocada por el abandono de estas ruinas **[4.2]**: estructuras vencidas por el tiempo, ruinas tomadas por la vegetación. Y sin embargo, lo que sorprende al observador es descubrir la red urbana del pueblo aún intacta: los arcos de entrada al pueblo, sus calles terrosas flanqueadas por casas, de las que se destacan las vías principales que llevan a la ruinosa Torre del Reloj y a las dos iglesias.

La **imagen 4.3** muestra una calle del pueblo: el camino de tierra empieza en primer plano a la derecha, perdiéndose en el centro de la fotografía en un punto de fuga. Esta composición permite ver las casas de la calle en perspectiva; en un primer plano, una fachada de tres pisos, cuyos vanos han perdido su cerramiento y se abren en toda su oscuridad al espectador. En un segundo plano aparecen otras casas a medio derruir, que ya no conservan su fachada y han sido reducidas a un montón de escombros. El blanco y negro de la fotografía nos da un cielo sin nubes, creando un escenario de luz homogénea para todos los edificios que son fotografiados. El artista huye del claroscuro acentuado, no aparecen sombras de las ruinas, que son fotografiadas con total nitidez. El resultado se aleja de la estética tétrica y sórdida de los escenarios góticos de ruinas, del sentimiento sublime relacionado con la ruina romántica, y muestra ruinas cotidianas, ruinas humanas y vulnerables que apelan a otro tipo de sentimiento. Las calles del pueblo con sus

¹³⁵ SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: “Hermosas, acusadoras ruinas”, en *Lars. Cultura y ciudad*, 9, 2007, pp.20-25.

casas medio reventadas aún en pie desvelan al espectador la violencia sufrida.

La estrategia visual de representación es mostrar las ruinas del pueblo en toda su humanidad: ruinas de la vida cotidiana, frágiles, sucias, alejadas de todo pensamiento sublime sobre las mismas, y lo más inquietante, relacionadas con la noción de hogar. La **imagen 4.4** es una perfecta vista en perspectiva de otra calle del pueblo, una calle recta y principal, pues es una de las calles de acceso al pueblo, que tenía una puerta en arco y en la que se situaban casas importantes, por la calidad de los materiales que vemos en sus fachadas. El punto de mira desde el que se sitúa el fotógrafo se encuentra tras las rejas del balcón situado sobre el arco de entrada a esta vía principal. El enrejado enmarca toda la imagen recordando las rejas de una prisión. La vista de la calle a través de la reja forjada de un balcón hace explícito el significado de las ruinas de Belchite: la violencia mostrada hacia el ámbito cotidiano, hogares violentados, reventados, dejados que se descompongan al aire libre, sigue apresando el recuerdo en el presente.

Explica John Hanhardt que un ingrediente común en las obras de Torres es el desplazamiento de una ideología en un meta-discurso que relaciona la teoría con la existencia cotidiana¹³⁶. Las ruinas de Belchite no son ruinas monumentales ni heroicas, ni mucho menos viriles, como defendía el fascista Agustín de Foxá¹³⁷. El artista está mostrando cómo la violencia ha atacado la propia noción de hogar de los vencidos, incluso después de que terminase la contienda, pues las ruinas de Belchite no se reconstruyeron y como se ha dicho, se convirtieron en monumento de la Dictadura para recordar la destrucción bélica. Sólo que no eran ruinas gloriosas ni bellas y estuvieron habitadas hasta el comienzo de la década de los sesenta, cuando el pueblo nuevo de

¹³⁶ HANHARDT, J. G. y TORRES, F.: "A Transatlantic Dialogue", en JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. y LUBAR, R. S. (eds.): *Contemporary Transatlantic Dialogues. Art History, Criticism, and Exhibition Practices in Spain and the United States*. Center for Spain in America, 2003, pp. 59-74.

¹³⁷ En Vértice Agustín de Foxá hace una apología de la destrucción, hablando de las ruinas bélicas como un adjetivo de la España varonil que surgiría después de la Guerra. FOXÁ, A. De: "Arquitectura hermosa de las ruinas", *Vértice*, 1, abril de 1937.

Belchite estaba casi terminado. Las fotografías de Belchite muestran cómo la violencia se filtra en los hogares de los vencidos y se ha quedado hasta el momento de la imagen, impidiéndoles sanar la memoria traumática de la Guerra. Susan Sontag nos explica en *Ante el dolor de los demás* que no podemos imaginar lo espantosa, lo aterradora que es la guerra; y cómo se convierte en normalidad¹³⁸. En *Belchite/South Bronx* se destapa un escenario de guerra normalizado durante 40 años.

Las fotografías de las ruinas de Belchite que Torres tomó en un primer momento, son ahora un documento de un estado transitorio de esas ruinas que se van destruyendo poco a poco. Podemos verlas como monumentos efímeros de la memoria siguiendo las teorías de Svetlana Boym, mucho más efectivos que los monumentos de lectura unidireccional a los que estamos acostumbrados¹³⁹. Porque un monumento no es necesariamente algo perdurable en el espacio y el tiempo, dice Boym, y una ruina en la que no se ha detenido el proceso de ruinificación, como es el caso de Belchite, es de este modo un monumento donde la memoria no se impone de forma unidireccional: un lugar que muestra la vulnerabilidad de algunos grupos de memoria dentro de la nación española y la escasa atención que se les ha prestado.

En 1988 Torres realizó un segundo viaje a las ruinas de Belchite y el estado en que las encontró le llevó a tomar nuevas fotografías del lugar. El pueblo había sido utilizado como escenario de un film¹⁴⁰. La reflexión de esta nueva visita y algunas de las fotografías que tomó, fueron plasmadas en el Epílogo de *Belchite/South Bronx* y posteriormente como obra autónoma en 2007: *La visita de Munchausen*, 11 fotografías, 1987-2007; editado en Barcelona por Raíña Lupa Ediciones en 2007¹⁴¹.

¹³⁸ SONTAG, S.: *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003, p.146.

¹³⁹ La autora aborda nuevas formas de monumentos conmemorativos en BOYM, S.: "Archeology of Metropolis" en *The future of nostalgia*, Nueva York, Basic Books, 2009, pp.75-82.

¹⁴⁰ GILLIAM, T.: *Las aventuras del Barón Munchausen*, Reino Unido, Columbia Pictures International Video, 1988, 126 min.

¹⁴¹ Las fotografías de este segundo viaje están publicadas sólo parcialmente en *Belchite/South Bronx. Un paisaje Trans-Cultural y Trans-Histórico*. En 2007 el artista sacó una publicación especialmente dedicada a las fotografías de este viaje, a las que llamó *La visita de Munchausen*, en recuerdo del film que se rodó en las ruinas de Belchite. Podemos encontrarlas en estas publicaciones: TORRES, F.: *La visita de Munchausen*, Barcelona, Raíña Lupa Ediciones, 2007; TORRES, F.: "La visita de Munchausen, 1987-

La **imagen 4.5** acompañaba éste Epílogo y nos muestra la plaza del pueblo. Como telón de fondo de la imagen vemos a la izquierda la fachada en ruinas de la iglesia principal, delante de la que se ha colocado un patíbulo con horcas de madera. En primer plano y en el centro hay una estatua conmemorativa de alguien a caballo que ha perdido la cabeza (la suya y la del caballo), realizado posiblemente con materiales de escayola para la ocasión del filme. El punto de toma de la imagen se sitúa a unos cuantos metros de la estatua, quedando ésta en el centro focal, de manera que la parte superior (el guerrero decapitado y su caballo sin cabeza) se alinea con el perfil ruinoso de las arquitecturas de la plaza, dando paso a la luz descarnada del cielo. La fotografía muestra cómo ruinas creadas para la ambientación de una ensoñación fantástica del cine conviven junto a las ruinas violentadas de una contienda civil. La imagen se acompaña en el catálogo de la reflexión del artista, de la que he tomado éste texto:

Cuando llegué el rodaje acababa de terminar y la parafernalia de la filmación estaba aún allí en espera de su desmantelamiento. El viejo pueblo me dio la impresión de un cadáver maquillado y vestido de payaso. Cañones, balas de artillería, ataúdes y falsos artefactos de sitio y captura yacían alrededor del perímetro del pueblo; edificios originales en ruinas habían sido pintados para producir la impresión de haber sido ennegrecidos por el humo de la pólvora...¹⁴².

Las palabras de Torres albergan una gran emoción como podemos ver en la metáfora de "cadáver maquillado y vestido de payaso" para referirse a las ruinas de Belchite. Hacen explícita la banalización y los mecanismos de espectacularización que se ponen en marcha en los escenarios en ruinas. Las fotografías de este segundo viaje muestran ruinas traumáticas a la intemperie, utilizadas como juego cinematográfico, escenario de comedia, ridiculizando la violencia que aún pesa sobre la imagen del pueblo. Torres desvela aquí la desidia y el maltrato que han

2007" en ALIAGA, J. V. (ed.): *Ejercicios de memoria*, Lleida, Ajuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera, 2011, pp.138-139.

¹⁴² TORRES, F.: *Op.cit.*, 1988, p.132.

sufrido las memorias de los vencidos en el territorio español, pues las ruinas de Belchite estaban señaladas para recordar a los vencidos su infamia e impedirles reconstruir su hogar.

4.2. Fotografía de Guerra 70 años después.

Quince años después de terminar su proyecto *Belchite/South Bronx*, Torres emprende *Oscura es la habitación donde dormimos*. El artista considera este proyecto como “fotografía de guerra setenta años después”¹⁴³, porque la exhumación iba dejando al descubierto restos humanos y objetos que mostraban la huella de una violencia bélica escondida y acallada, que no fue documentada en su momento por nadie y que ha salido a la luz setenta años después de producirse. *Oscura* desvela la violencia silenciada, de la que quedaban muestras en esas ruinas cotidianas de Belchite, que parecían insertar el conflicto bélico dentro del ámbito doméstico, produciendo extrañamiento y vulnerabilidad. Aquí esa vulnerabilidad queda al descubierto. Las más de 100 imágenes que forman el proyecto son fotografías tomadas en blanco y negro, salvo las que corresponden al día del entierro de los restos exhumados, reproducidas a color en el libro. Podemos clasificar las imágenes en varios grupos: fotos de los procesos de trabajo; fotos de detalle que muestran los objetos aparecidos en la fosa; retratos.

La **imagen 4.6** pertenece al grupo que muestra momentos del trabajo. La composición de esta fotografía evoca un detalle de un poderoso icono de la historia del arte: la *Creación de Adán* (1512) en la Capilla Sixtina, de Miguel Ángel **[4.7]**. Torres debió identificar esta bella composición a través del objetivo de la cámara en el seguimiento minucioso de la exhumación. La fotografía muestra el intercambio de pruebas entre dos personas que trabajan en la exhumación: la composición está marcada en

¹⁴³ TORRES, F.: Conferencia “Trauma, memoria y representación” en el Ciclo de Vídeo y Conferencias *Narrar la Historia*, comisariada por Virginia Villaplana en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 28 de febrero de 2010. Anotaciones propias.

primer plano por la diagonal que forman sus brazos, descendente de derecha a izquierda, igual que los brazos de Dios y Adán en la Capilla Sixtina. En sus manos se ve que intercambian algo, en la cooperación del trabajo, y justo en ese intercambio, por detrás de las manos, vemos en el fondo surgir un cráneo. En este caso, no es Dios quien da luz a Adán, a través de su poder creativo, es el trabajo de un equipo de arqueólogos, antropólogos y forenses el que arroja luz sobre el destino final de parte de la población civil que vivió la Guerra.

No es el único momento en que Torres utiliza una estrategia visual identificable en la historia del arte. La **imagen 4.8** muestra de cerca tres cráneos, aún unidos a su esqueleto. Evoca una imagen de cuerpos desmadejados después de haber sido abatidos por la muerte, apilados, los unos con los otros, quedando petrificada la posición artificial en que cayeron al suelo. En el libro, Torres acompaña esta fotografía con una página semitransparente que reproduce un detalle del grabado de Goya "Enterrar y callar", perteneciente a su serie de los *Desastres de la Guerra* (1810-1815) [4.9]. "Enterrar y callar" representa una montaña de cadáveres, donde cuerpos desnudos se apilan los unos sobre los otros. Al fondo dos siluetas, los enterradores, se yerguen tapándose el rostro, lo que alude al olor a putrefacción de la montaña. En primer plano, zapatos tirados que expresan la pérdida violenta de la vida. El grabado de Goya muestra una violencia extrema contra la población civil que se acaba haciendo cotidiana durante la guerra. Los protagonistas de los *Desastres* son las víctimas, la víctima colectiva, al igual que lo es en el proyecto de *Oscuro*. En los *Desastres* Goya adquiere el papel de testigo de la Guerra, por su vivencia directa de la misma, pues documenta los actos de violencia. En *Oscuro* Torres reproduce ese mismo papel, documenta unos actos de violencia bélica 70 años después de que sucediesen.

Antes de que Torres decidiese que su proyecto iba a documentar todo el proceso de exhumación de una fosa común, quería explorar y excavar un campo de batalla. Al artista le

fascinan los objetos personales de los combatientes, cómo quedan diseminados por el campo de contienda a modo de huellas personales, rastros de vida. De hecho, es un coleccionista de estos objetos, pues le interesa el aura benjaminiana que emana de ellos; lo que quiere es liberar la imagen llena de significado que está anclada en el objeto. Concretamente lo expresa de esta manera:

Quería fotografiar tanto el paisaje como los objetos, especialmente los objetos, su extremadamente poderosa aura Benjaminiana cargada de significado (...) Quería liberar la imagen yacente en el objeto añadiéndola a los archivos colectivos de la sociedad civil¹⁴⁴.

Por eso los objetos encontrados en la fosa protagonizan un número importante de fotografías en el conjunto de *Oscuro*: un peine, casquillos de bala, un reloj sin manecillas, restos de ropa, un bote de tinta, un cepillo de dientes, camisas de bala extraídas de los cráneos con cabellos adheridos, chapas de cerveza y zapatos, muchas suelas de zapatos **[4.10]**.

Es preciso también explicar los motivos por los que Torres cubrió toda la campaña con fotografía analógica, para lo que referimos las propias palabras del artista:

La decisión de usar la fotografía analógica fue el resultado de una profunda reflexión; no quería estar condicionado por el resultado inmediato de la fotografía digital. (...) Necesitaba las pausas, los silencios visuales entre imágenes en la narración secuencial que iba a emerger. Otros motivos de reflexión fueron (...) la preocupación por no dar sensacionalismo a algo que necesitaba silencio y empatía. Sentía que debía evitar la estetización del tema sin embargo intentado tomar

¹⁴⁴ TORRES, F.: "The images of memory: a civil narration of history. A photo essay.", en *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9 2008, p.157-75. Traducción propia del original: I wanted to photograph both the landscape and the objects, especially the objects, their extremely powerful Benjaminian aura charging with meaning. (...) I wanted to free the image attached to the object by adding it to the collective archives of civil society. p.160

las mejores imágenes que pudiera, lo que supuestamente es una contradicción¹⁴⁵.

Efectivamente, no encontramos sensacionalismo en las imágenes; encontramos empatía. La minuciosidad y delicadeza con que Torres fotografía cada detalle corresponde a la fragilidad de las memorias que se están desenterrando. En esa minuciosidad íntima con que Torres documenta el proceso es donde se descubre la violencia en algunas imágenes, donde observamos el punctum del detalle. En algunas fotografías, los detalles llenan de significado la imagen, son la palanca que desencadena la emoción del espectador. Son mostrados por Torres en toda su desnudez: no hay trampa ni complicación que impida a la mirada descubrirlos. La hipertrofia del detalle capta la mirada, la llama, la engancha y no la deja ir: una alianza que aún sigue en su sitio, la montura metálica de unas gafas, la suela de la zapatilla que acompañó los últimos pasos de la persona... Torres muestra, no expone, y con ello no sacrifica el valor del lenguaje estético utilizado en las imágenes. Además en este proceso el artista pretendía crear cierta distancia emocional con la cámara que le permitiese conservar la entereza. Sin embargo, en esa búsqueda minuciosa del detalle, las suelas de zapatos aún calzados al cuerpo que los anduvo fueron el punto débil del artista que eliminó esa distancia emocional dada por la cámara.

Las suelas de zapatos [4.10] abren una brecha emocional en el comportamiento de Torres e introducen de manera simbólica el fantasma de la Melancolía en la obra. La **imagen 4.11** representa a dos personas que observan ensimismadas. El formato vertical de la fotografía se divide en tres franjas: abajo un primer plano donde vemos el corte de tierra que inicia el borde de la fosa excavada; en el centro las dos personas, una sentada en el

¹⁴⁵ TORRES, F.: *Op.cit.*, 2008, p.161. Traducción propia del original: My decision to use analogical photography was the result of conscious reflection; I did not want to be conditioned by the immediate feedback of digital photography. (...)I needed the pauses, the visual silences between images in the sequential narration that was going to emerge. Other issues at hand were the tone of the narration and the visual pitch of the images, the fear of voyeurism both on my part and on that of the viewer of the images, the concern not to sensationalize something that needed quietness and empathy. I felt that I had at all costs to avoid aestheticizing the subject while still getting as good a picture as I could, which supposed a contradiction in terms.

suelo, la otra en cuclillas, que miran hacia la derecha una escena que se encuentra fuera de la imagen; la tercera franja en la parte superior cierra la imagen con las bandas de acordonamiento que señalan la protección de la fosa para personas que no trabajen en ella. De nuevo, la postura de las retratadas, Mila Calvo y Ana Tomé, dos vecinas del pueblo que observan los trabajos de exhumación, recuerdan una imagen importante dentro de la historia del arte: la figura alada y meditabunda, acurrucada en el suelo y con el rostro ensombrecido del grabado *Melancolía I* que Alberto Durero realizó en 1514 [4.12]. Este grabado personifica la emoción melancólica del individuo que se pierde en el universo de lo que podría ser y no es. Lo que hace singular hoy al individuo melancólico es la relación privilegiada que construye con el pasado, que le lleva a reflexionar sobre el paso del tiempo, la historia humana y sobre sí mismo¹⁴⁶. Vemos la presencia de la Melancolía en la imagen 4.11 y en otras fotografías de personas que contemplan silenciosas los trabajos de exhumación, observando aflorar un pasado interno y escondido [4.13]. Pero Torres, con el desarrollo de la documentación de la campaña, parece querer conjurar la presencia de la Melancolía: junto a estas personas meditabundas y tristes, el artista retrata la vitalidad y energía de los trabajadores de la fosa.

En *Oscura es la habitación donde dormimos* es muy importante el tema del retrato. En la imagen 4.14 Inez Bootsgezel, antropóloga, mira sonriente al fotógrafo. Es una fotografía frontal de medio cuerpo, donde Inez viste una camiseta blanca y sus cabellos cubren ligeramente la zona izquierda de su rostro, haciendo que su mirada se dirija de forma transversal al objetivo. La retratada posa con naturalidad y su mirada transmite cercanía y franqueza. Torres no ha intentado borrar de su rostro toda emoción, no ha preparado a la modelo como puede verse en lo sencillo de la pose. Esta espontaneidad se repite en

¹⁴⁶ Para más información sobre la representación de la melancolía en el mundo contemporáneo, véase KOPP, R.: « Les limbes insondés de la tristesse. Figures de la mélancolie romantique de Chateaubriand à Sartre » en CLAIR, J. : *Mélancholie. Génie et folie en Occident*, París, Gallimard, 2005, pp.328-340.

el resto de retratos que componen la obra en su conjunto: los técnicos y voluntarios que trabajan en la exhumación posan sonrientes con miradas limpias y cercanas; los familiares de las víctimas yacientes en la fosa acusan miradas más ensimismadas, sin sonrisa, con una seriedad cercana a la tristeza; los ancianos con quien los sociólogos hacen ejercicios de memoria oral observan con lejanía los trabajos que les rodean.

Todos los retratados transmiten una actitud, una emoción hacia el tema central del proyecto: dar luz a víctimas muertas violentamente décadas atrás. Retratos de arqueólogos, forenses, voluntarios, antropólogos, familiares de las víctimas, vecinos del pueblo interesados en saber cómo va la exhumación... Retratos de las víctimas exhumadas. Torres crea a través del género del retrato una imagen dialéctica entre los rostros de las personas retratadas y los cráneos de las víctimas exhumadas. Después de todo, *Oscura* está llena de retratos, no hay personas anónimas pues una de las consecuciones finales del proyecto es esa identidad devuelta a las víctimas. "Para los militantes", los que toman partido, los que defienden una causa, "la identidad lo es todo" dice Susan Sontag¹⁴⁷. Las personas exhumadas son enterradas por fin, al final del proceso, en un mausoleo dentro del cementerio donde constan sus nombres.

4.3. Buscando la dignidad ciudadana entre las ruinas.

En las fotografías de *Oscura es la habitación donde dormimos*, a la vez que encontramos empatía con el tema tratado, también hay cierto distanciamiento para expresar la toma de posición del artista. Dice Didi Huberman que el objeto del efecto distanciador es el gesto social que subyace a todos los

¹⁴⁷ SONTAG, S. : *Op.cit.*, p.18.

sucesos, que resulta de un importante aspecto técnico: la historización¹⁴⁸. El artista muestra su empatía y con ella su compromiso con las víctimas para devolverles su lugar dentro del relato histórico. Pero para crear ese efecto distanciador busca un lenguaje universal para sus imágenes, valiéndose en algunos casos, como hemos visto, de estrategias visuales de la historia del arte, pues Torres es un gran conocedor de la misma. Además, su pretensión última con el compromiso ciudadano es historizar, reescribir los márgenes de la Historia, una pretensión universal. Pero si bien Torres toma una clara posición con su obra, no está politizando las imágenes ni estetizando la política, pues concibe su proyecto “como detonación de procesos más que como final”¹⁴⁹:

Oscura es la Habitación donde Dormimos representa un punto de inflexión en mi trayectoria, ya que es la primera vez que empiezo algo sin la intención deliberada que fuera o acabara siendo arte. Me pareció que debía hacerse por pura dignidad ciudadana¹⁵⁰.

En este fragmento de texto descubrimos una declaración de principios, sencilla y clara, por parte del artista: “debía hacerse por pura dignidad ciudadana”. El proyecto *Oscura* que comenzó sin intención clara de convertirse en arte, pero que terminó con una indudable calidad estética y artística, tenía el objetivo de defender el derecho a la dignidad ciudadana para un grupo de memoria al que la Historia había ignorado: la memoria de los vencidos de la Guerra Civil, enterrada por el pacto de silencio de la Transición a la democracia. Es importante reflexionar entonces sobre cómo la práctica artística de Torres se relaciona con la defensa de los Derechos Humanos a través de las dinámicas del recuerdo, pues la dignidad es un derecho.

¹⁴⁸ DIDI-HUBERMAN, G.: “La interposición de los campos: remontar la historia” en *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, pp.153-225.

¹⁴⁹ TORRES, F.: Conferencia “*Trauma, memoria y representación*” en el Ciclo de Vídeo y Conferencias *Narrar la Historia*, comisariada por Virginia Villaplana en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 28 de febrero de 2010. Anotaciones propias.

¹⁵⁰ ALIAGA, J. V. y TORRES, F.: “Entrevista a Francesc Torres” en ALIAGA, J. V.: *Ejercicios de memoria*, Lleida, Centre d'Art la Panera, 2011, p.147.

En este caso, la violencia silenciada de la Posguerra es transformada en un reclamo de dignidad: la reflexión social de Francesc Torres se ha centrado a lo largo de sus obras en cómo la memoria de la Guerra y la Posguerra Civil ha sido tratada en los tiempos de la democracia. Primero lo hacía en la obra de *Belchite/South Bronx*, donde mostraba hogares en ruinas petrificados, obligados al olvido por el pacto de silencio de la democracia. Luego, quince años después, decide dar voz, destapar toda esa violencia escondida en el territorio español durante setenta años. Como ya avanzaba al principio, Andreas Huyssen es uno de los pensadores que ha reflexionado sobre esta relación de los discursos de la memoria con los Derechos Humanos. Huyssen dice que "sólo la memoria de los derechos que fueron vulnerados permite garantizar el futuro de los Derechos Humanos en el mundo"¹⁵¹, por eso es tan importante el trabajo de Francesc Torres en relación con la memoria de los vencidos. Continúa Huyssen:

El discurso de la Memoria predomina en las Humanidades y el discurso sobre los Derechos en las Ciencias Sociales. Desde mi perspectiva dentro de las Humanidades sostendría que los estudios actuales sobre memoria deberían estar más estrechamente ligados a los Derechos Humanos y a la justicia, tanto en el plano del discurso como en el de la práctica, con el fin de evitar que la memoria, especialmente la de tipo traumática se torne un ejercicio vacío que se alimenta parasitariamente de sí mismo¹⁵².

Trayendo la reflexión al terreno sobre el que estamos hablando, Torres no se queda en la constatación del trauma en el plano del discurso, sino que da una excelente salida a la sanación del trauma en el plano práctico, pues consigue dar identidad a 46 personas perdidas, además de crear un banco de imágenes para la reflexión. El autor alemán también explica que

¹⁵¹ HUYSEN, A.: "Derechos Humanos y la política de la memoria: límites y retos.", en [CCCB] Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2011: http://www.cccb.org/es/video-conferencia_d_andreas_huyssen_drets_humans_i_la_pol_tica_de_la_mem_ria_mits_i_reptes-36400. [Fecha de consulta: Noviembre 2011].

¹⁵² *Ibidem*.

las luchas por la memoria pueden cambiar la ley: en el caso español, desembocaron en la problemática Ley de la Memoria Histórica de 2007 (problemática por su nombre, pues no se puede hablar de una sola memoria histórica, sino de muchos grupos de memorias; y problemática porque eludía las responsabilidades del Estado de búsqueda y restablecimiento de las personas desaparecidas durante la Posguerra, adjudicándose el papel de mero facilitador y derivando sus deberes a las administraciones locales). Huyssen también intenta explicar que los Derechos Humanos pueden ser la última utopía para un mundo global en paz, después del fracaso del comunismo y los socialismos, pero que sólo con los Derechos Humanos no se puede construir un mundo alternativo. Aunque de todas formas, es algo por lo que hay que luchar¹⁵³. De esta manera, la práctica artística aquí tratada se establece como una respuesta a los reclamos de respeto a los Derechos Humanos: sean o no la última utopía, Francesc Torres trabaja con ellos.

En la trayectoria artística de Torres vemos el posicionamiento del artista respecto a las grandes utopías totalizadoras que han recorrido todo el siglo XX, a las que ve como fútiles declarando su vanidad¹⁵⁴, por eso no se lo puede identificar como un defensor de los Derechos Humanos como última utopía para un mundo global. Sin embargo, como artista performativo, su práctica artística se encuadra en el deseo utópico que ha recorrido todos los movimientos artísticos del siglo XX, desde las primeras vanguardias artísticas hasta nuestros días: el deseo de unión entre arte y vida. Y Torres es pleno defensor de esto en cuanto a que su forma de trabajo aúna, como vengo diciendo, la innovación artística con la investigación social. En esta investigación social es donde el artista se encuentra con la vulneración de derechos civiles provocada por los comportamientos bélicos, tema éste central en su trabajo.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ ZEITLIN, M.: “Demasiado tarde para utopías”, en ZEITLIN, M. (ed.): *Too Late for Goya: Works by Francesc Torres*, Arizona, Arizona State University Art Museum, 1993, pp. 40-55.

El trabajo de Torres no sólo devuelve la identidad perdida a las personas de las fosas, sino que restablece los derechos a los familiares de las víctimas. *Oscura es la habitación donde dormimos* está lleno de fotografías de familiares, haciendo evidente la afirmación de Amnistía Internacional sobre que “el Comité de Derechos Humanos de Naciones Unidas ha considerado que el estrés, la angustia y la incertidumbre causados a los familiares de las personas desaparecidas también violan el artículo 7 del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos”¹⁵⁵. Las fotografías de familiares de las víctimas, imágenes de melancolía, tienen como finalidad dejar testimonio de las emociones surgidas después del paso de la historia y el silenciamiento de la violencia.

Arte como terapia de la memoria: la fosa como libro que debe ser leído para avanzar al futuro y dejar que el pasado pase. *Belchite/South Bronx* y *Oscura es la habitación donde dormimos*, encarnan la terapia del recuerdo y del conocimiento colectivo¹⁵⁶. Lo hacen en la esfera íntima de las familias y los vecinos del lugar: dignificando el dolor de las ruinas de Belchite y dando enterramiento digno a las víctimas. Y también lo hacen en la esfera pública: señalando la banalización de un escenario en ruinas y creando conciencia sobre las miles de fosas comunes de la Posguerra que aún quedan escondidas en el territorio español. Estos proyectos tratan de la reclamación crítica de un pasado a fin de construir futuros alternativos¹⁵⁷, pues dice Torres:

Me parecía y me parece importante que estas imágenes, las mías y las de otros, formen parte de la conciencia visual de la ciudadanía española y de cualquier otro país que haya pasado o pueda pasar -

¹⁵⁵ AMNISTÍA INTERNACIONAL: *ESPAÑA: PONER FIN AL SILENCIO Y A LA INJUSTICIA. La deuda pendiente con las víctimas de la Guerra Civil española y del régimen franquista*, 2005: <https://doc.es.amnesty.org/cgi-bin/ai/BRSCGI/Poner%20fin%20al%20silencio%20y%20la%20injusticia?CMD=VEROBJ&MLKOB=25260774646>. [Fecha de consulta: Marzo 2012].

¹⁵⁶ RICOEUR, P.: “El perdón y el olvido” en *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003 (2000), pp.651-657.

¹⁵⁷ HUYSEN, A.: “La nostalgia por las ruinas”, en HERNÁNDEZ NAVARRO, M. Á. (ed.): *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcia, CENDEAC, 2008, pp. 35-56.

esperemos que el buen sentido lo impida- por circunstancias similares a las nuestras¹⁵⁸.

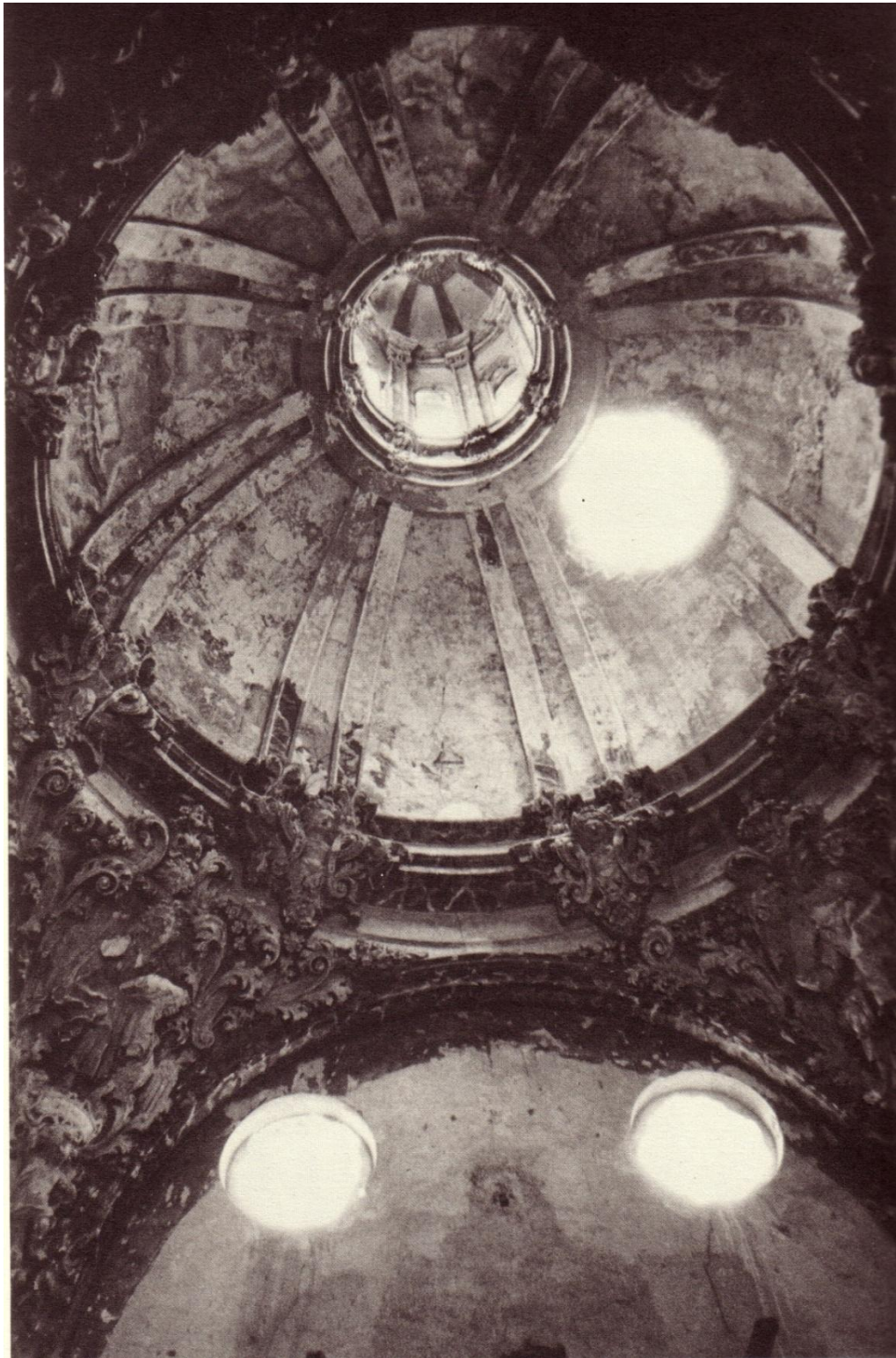
Hablando de la conciencia visual de la ciudadanía podemos recordar las palabras de Sontag sobre que el problema no es que la gente recuerde por medio de fotografías, sino que sólo recuerda las fotografías; "el recordatorio por este medio eclipsa otras formas de entendimiento y de recuerdo"¹⁵⁹. Por eso Torres decide solventar este problema creando imágenes de la historia suprimida, de la violencia silenciada, "cepillando la Historia a contrapelo"¹⁶⁰ para enriquecer el entendimiento y agrandar la conciencia visual de la ciudadanía. Recordar es un deber para que los derechos vulnerados no vuelvan a estar en peligro; la dignidad ciudadana es uno de esos derechos que es ayudado a restablecerse públicamente por medio del arte. Y con ello se permite que el pasado, pase. "Es preciso que el pasado pase", afirmaba Ricoeur, pues sólo el que construye el futuro tiene derecho a juzgar el pasado y es aquí donde hemos de situar el papel del arte.

¹⁵⁸ TORRES, F.: *Op.cit.*, 2008, p.21.

¹⁵⁹ SONTAG, S.: *Op.cit.*, p.103.

¹⁶⁰ Famosa cita de Benjamin en sus *Tesis sobre la Historia*. BENJAMIN, W.: *Tesis sobre la Historia*, México, UACM, 2008, p.42.

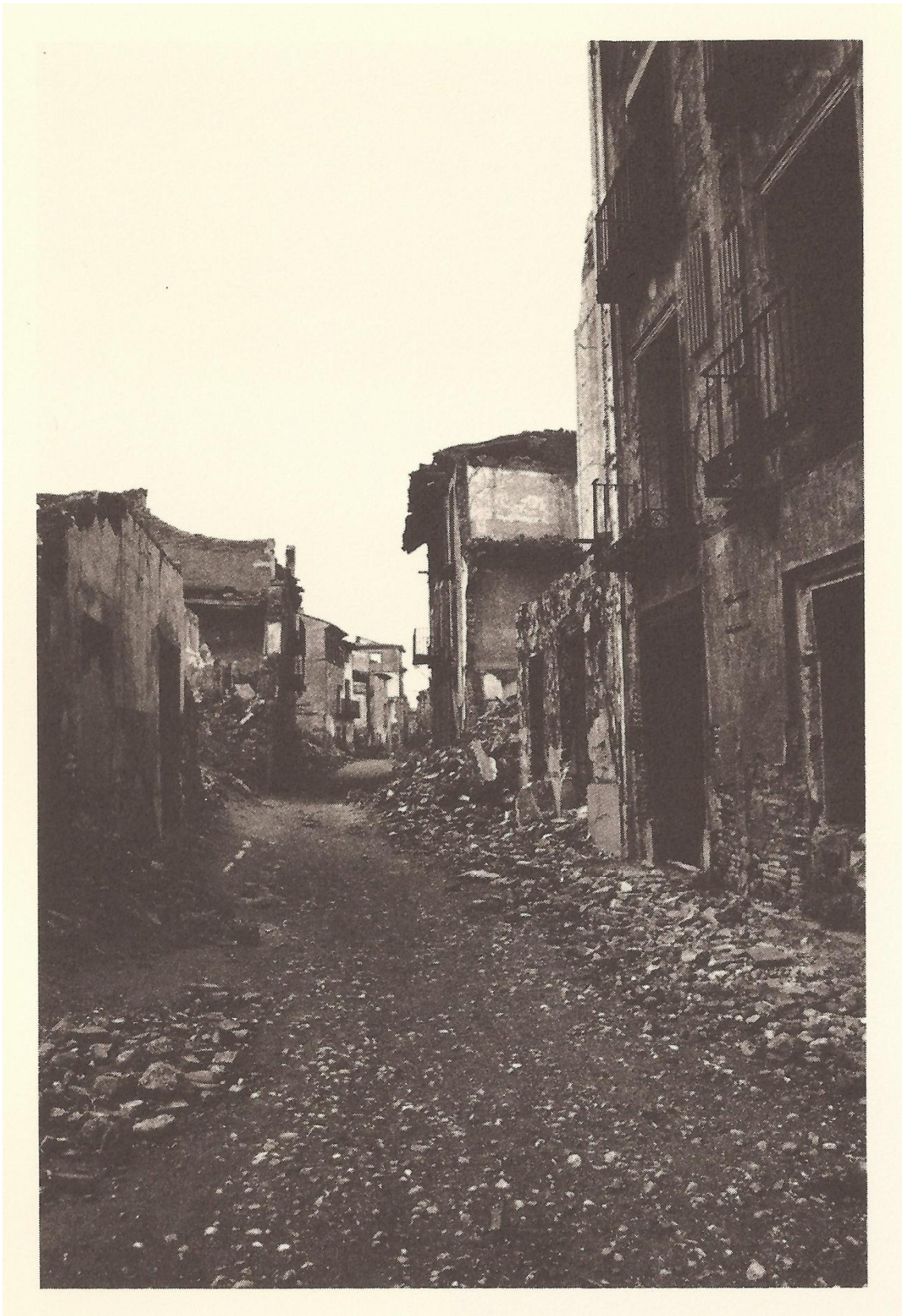
**IMÁGENES 4. El paradigma de Francesc Torres:
Memoria y Derechos Humanos.**



[4.1] Francesc TORRES: Cúpula de iglesia en Belchite, fotografía, 1985. Fuente: TORRES, F.: *Belchite/South Bronx. Un paisaje Trans-Cultural y Trans-Histórico*. Nueva York: University of Massachusetts at Amherst, 1988.



[4.2] Francesc TORRES: *Belchite*, fotografía, 1985. Fuente: TORRES, F.: *Belchite/South Bronx. Un paisaje Trans-Cultural y Trans-Histórico*. Nueva York: University of Massachusetts at Amherst, 1988, p.17.



[4.3] Francesc TORRES: *Belchite*, fotografía, 1985. Fuente: TORRES, F.: *Belchite/South Bronx. Un paisaje Trans-Cultural y Trans-Histórico*. Nueva York: University of Massachusetts at Amherst, 1988, pp.18.



[4.4] Francesc TORRES: *Belchite*, fotografía, 1985. Fuente: TORRES, F.: *Belchite/South Bronx. Un paisaje Trans-Cultural y Trans-Histórico*. Nueva York: University of Massachusetts at Amherst, 1988, p.28.



[4.5] Francesc TORRES: *La visita de Munchausen*, fotografía, 1987-2007. Fuente: ALIAGA, J. V. (ed.): *Ejercicios de memoria*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera, 2011, pp.138-139.



[4.6] Francesc TORRES: *Sin título*, fotografía, 2006. Fuente: TORRES, F.: *Oscura es la habitación donde dormimos*. Barcelona: ACTAR, 2007, p.38.



[4.7] MIGUEL ÁNGEL: Detalle de *La Creación de Adán*, fresco, Capilla Sixtina de Roma, 1510-12.



[4.8] Francesc TORRES: *Sin título*, fotografía, 2006. Fuente: TORRES, F.: *Oscura es la habitación donde dormimos*. Barcelona: ACTAR, 2007, p.87.



Enterrar y callar.

[4.9] Francisco de GOYA: Enterrar y callar, Serie *Desastres de la guerra*, 18. Grabado a sanguina. 1810-1814.



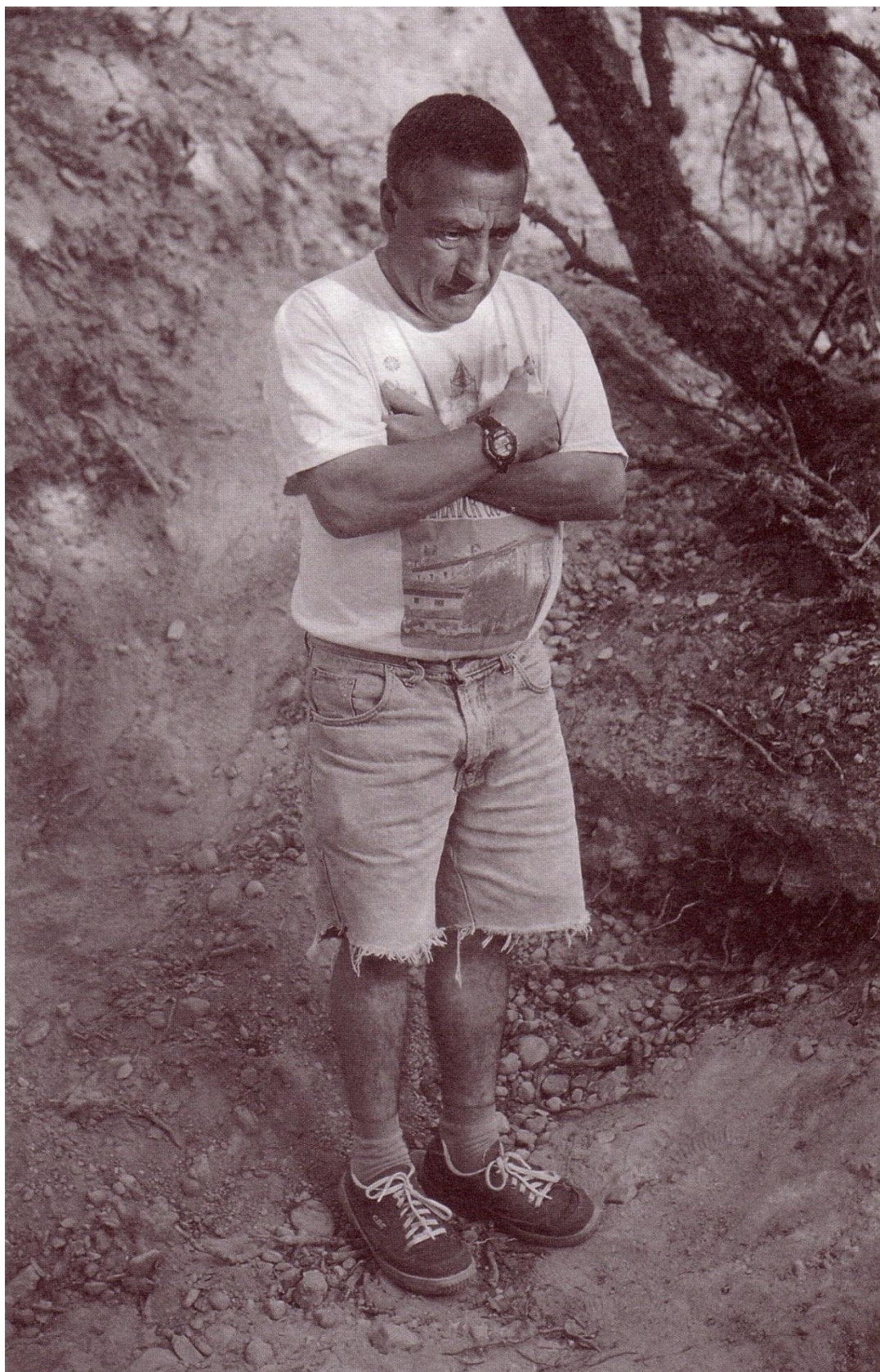
[4.10] Francesc TORRES: Restos de un zapato, fotografía, 2006. Fuente: TORRES, F.: *Oscura es la habitación donde dormimos*. Barcelona: ACTAR, 2007.



[4.11] Francesc TORRES: Mila Calvo y Ana Tomé, vecinas de Villamayor, fotografía, 2006. Fuente: TORRES, F.: *Oscura es la habitación donde dormimos*. Barcelona: ACTAR, 2007.



[4.12] Alberto DURERO: *Melancolía I*, Grabado, 1514.



[4.13] Francesc TORRES: *Virgilio Nebreda, vecino de Villamayor, fotografía, 2006. Fuente: TORRES, F.: Oscura es la habitación donde dormimos. Barcelona: ACTAR, 2007.*



[4.14] Francesc TORRES: *Inez Bootsgezel, antropóloga, fotografía*, 2006. Fuente: TORRES, F.: *Oscura es la habitación donde dormimos*. Barcelona: ACTAR, 2007, p.92.

PARTE SEGUNDA.

RUINAS INDUSTRIALES.

5. Entre la nostalgia y la vivencia del paisaje.

En nuestro anterior capítulo, "las ruinas de la guerra", la ruina evocaba muerte y destrucción, y originaba una sensación de final. Definía la realidad como algo transitorio, fragmentario, evanescente, que desaparece poco a poco. No obstante, "las ruinas industriales" que aparecen en esta Parte Segunda de la *Imagen de la ruina en el arte español contemporáneo*, no van a ser depositarias de estos valores, sino de sus contrarios: de memoria colectiva activa ligada a estos edificios, de placer estético surgido de su vivencia y disfrute, y de su codificación institucional como paisajes culturales. Esta actitud es expresada con claridad por Andreas Huyssen en su famoso texto "La nostalgia por las ruinas":

La nostalgia está en juego en el Atlántico Norte cuando se observan los restos en decadencia de la edad industrial y sus ciudades empequeñecidas, en las pretéritas zonas industriales de Europa, la ex Unión Soviética, los Estados Unidos: plantas automotrices abandonadas en Detroit, monstruosos hornos de fundición de acero en la cuenca del Ruhr integrados hoy en los parques, gigantescos conglomerados industriales del carbón y del acero en Europa oriental rodeados de ciudades fantasma, cifras del fin del socialismo. Tales ruinas y su representación en libros de fotografías, películas y exposiciones son un claro signo de nostalgia por los monumentos de una arquitectura industrial correspondiente a un pasado donde una cultura pública unía el trabajo y su organización política¹⁶¹.

Huyssen expresa muy bien cómo los territorios nortransatlánticos se han visto plagados desde los años setenta del siglo XX por numerosas ruinas procedentes del sector industrial y cómo estas ruinas han invadido su cultura visual. El concepto de ruina industrial está plenamente codificado hoy en nuestro imaginario colectivo. Además, es depositaria de los valores estéticos de la ruina romántica: como bien dice Huyssen, provocan un sentimiento de pérdida, pues son los restos de un pasado "donde la cultura

¹⁶¹ HUYSEN, A.: "La nostalgia por las ruinas." En HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A. (ed.): *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcia: CENDEAC, 2008, pp.35-56.

pública unía el trabajo y su organización política". También, el espacio arquitectónico de los edificios y lugares industriales que no se produjo pensando en su habitabilidad, si no en el utilitarismo para el trabajo, como podemos ver en la fotografía de Romany WG para el famoso libro del URBEX *Beauty in Decay*¹⁶² [5.1], quedan hoy como espacios intrincados, laberínticos, como los mundos imposibles de Escher o las angustiosas *Carceri* de Piranesi [5.2].

En otro extremo, la magnificencia del tamaño de las naves industriales alude al sentimiento sublime por la pequeñez de quienes las observan. Los espacios diáfanos de sus naves se asimilan a los espacios de luz de las catedrales góticas, faceta que supo ver el arquitecto activista Gordon Matta-Clark, que plasmó su idea de una catedral de luz y agua en la obra *Day's end* (1976) [5.3], final del día. En *Day's end* se recortó un gran ojo de gato en uno de los frentes de una antigua nave industrial de principios del siglo XX para que, a modo de rosetón gótico, pudiese penetrar la luz del atardecer e iluminarla de reflejos irisados proporcionados por el agua del río Hudson sobre el que se asentaba. Esa era la idea de Matta-Clark, pero lo cierto es que cuando se intentó inaugurar la obra, las autoridades clausuraron el intento antes de su culminación y, de hecho, los testimonios de las personas que asistieron cuentan cómo el espacio de esta nave industrial transmitía más bien sensaciones sombrías de inestabilidad y peligro, como las que se podían deducir de las ruinas góticas representadas en la pintura del siglo XIX, como esta capilla de Holyrood representada por el famoso Louis Daguerre [5.4].

El sentimiento de peligro que se asocia a este tipo de ruinas recuerda también los ambientes oscuros de la novela gótica. Toda la literatura gótica del siglo XIX creó un maridaje especial con la representación pictórica de las ruinas para construir ambientes que transmitiesen sensaciones de terror e incluso de horror. Los largos pasillos penetrados por la pureza

¹⁶² El URBEX (*Urban Exploration*, exploración urbana) es un movimiento de ocio alternativo que a nivel mundial centra su foco de atención en los lugares abandonados. Hablaré sobre este movimiento más detalladamente en este capítulo.

de la luz de la luna descritos en *El castillo de Otranto*, los túneles sangrientos donde mora un monje asesino de la novela de Mathew Lewis, se alimentaron de la nueva contemplación de las ruinas y a la vez tuvieron sus ecos en su representación. Igualmente hoy, la ruina industrial sirve de escenario para la literatura sobre mundos de distopía y en el ámbito de la representación, destaca su incursión en el mundo de los videojuegos de terror como *Silent Hill* [5.5], *Resident Evil* o *Call of Duty*, donde en su cuarta entrega se toman las ruinas de la ciudad industrial de Pripyat como modelo [5.6].

Sin embargo, pese a ser depositarias de toda una estética del terror gótico, las ruinas industriales no dejan de inspirar nuevas utopías asociadas a su reutilización, como nos explica Tim Edensor en su obra *Industrial Ruins*¹⁶³. A lo largo de toda su obra, Edensor intenta mostrar las ruinas industriales británicas como espacios de libertad donde se puede reinterpretar el modo de vivir la ciudad. El autor realiza todo un esfuerzo por desarticular toda la negatividad y nociones de peligro que se asocian a estas ruinas, mostrándolas como espacios reutilizados para la práctica ecológica, el juego, la aventura y la creatividad. Dedica incluso un capítulo a examinar la vegetación y los animales que las habitan, recordando a quien en el siglo XIX catalogó todas las plantas y árboles que habían crecido en el Coliseo romano¹⁶⁴. Edensor dibuja estas ruinas como lugares llenos de poesía, espacios de posibilidad para la mente de los ciudadanos, abriendo un campo muy jugoso para las nuevas corrientes en arquitectura que abogan por la reutilización y reinterpretación de estas ruinas en lugar de su demolición.

A propósito de esto, no puedo dejar de describir una de las más felices experiencias de reutilización artística de las ruinas industriales, en el caso de una mina a cielo abierto: la Ciudad del Hierro de Ferrópolis, en Alemania [5.7]. Ferrópolis se ha convertido hoy en un símbolo de un nuevo comienzo para un lugar desertizado por la explotación extensiva a cielo abierto y su

¹⁶³ EDENSOR, T.: *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*. Oxford: Berg, 2005.

¹⁶⁴ WOODWARD, C. *In Ruins*. Londres: Chatto&Windus, 2001.

consecuente desastre ecológico. La extracción de lignito comenzó en 1957, terminando en 1991. A su cierre, el impacto sobre el territorio había sido tan alto que el gobierno alemán empezó estudios para su transformación y habilitación para nuevos usos. Fue desde la BAUHAUS de Dessau de donde vino la idea de *Ferropolis*, apoyándose en el deseo de conservación de las gigantescas excavadoras extractivas, dentro de las cuales proyectaron incluso espacios de vivienda¹⁶⁵. En Ferrópolis hoy se conservan no sólo la maquinaria y los edificios industriales, sino también el paisaje transformado, uniendo los conceptos de ruina y paisaje en la noción patrimonial. Este ejemplo nos sirve de excusa para explicar cómo se ha construido el concepto de patrimonio industrial en Occidente, para comprender las diferentes facetas que abarca este término en nuestra actualidad y ver así cómo trabaja el arte sobre esas bases.

¹⁶⁵ Sobre la historia de Ferrópolis se puede consultar su página web: <http://www.ferropolis.de/in-english.html>.

5.1. Los orígenes del patrimonio industrial.

La industria comienza su andadura en Occidente a mediados del siglo XVIII. El proceso es conocido como revolución industrial, pues cambió completamente los modos de vida, estructuras y paisajes de la humanidad. La base de esta revolución está en que se empezó a aplicar el conocimiento científico a los procesos productivos a través de la tecnología: el objetivo era mejorar la calidad de vida utilizando la técnica, algo que un cuarto de milenio después aún seguimos heredando. El proceso no estuvo exento de conflictos, pues el auge de la industria empezó a desarticular las sociedades aún profundamente rurales de Occidente¹⁶⁶.

Se empezaron a utilizar materias primas inorgánicas (minerales), sustituyendo a las orgánicas, y se aplicaron un gran número de innovaciones técnicas. Los sectores que marcaron las pautas de la primera industrialización fueron la industria textil algodonera, la metalurgia y los ferrocarriles. Así, la extracción masiva de materias primas para la producción de energía en estas industrias, transformaron profundamente los paisajes rurales, creando una sensación de nostalgia por lo idílico del campo, una dialéctica entre campo y ciudad, que se verá traducida entre muchas expresiones, en la profusión y consolidación del género paisajístico en la pintura del siglo XIX. Además, el desarrollo del ferrocarril tradujo una de las obsesiones de la época, que a su vez, alimenta esta dialéctica entre campo y ciudad: la reducción de la relación espacio-temporal. El objetivo del ferrocarril era ganar tiempo, lo que chocaba con los ritmos lentos y estacionales del mundo rural.

A partir de la década de 1870 se abre una nueva etapa de industrialización. Se tratan de las décadas previas a la Primera Guerra Mundial, unos años de optimismo y de expansión colonial que marcarán el posterior proceso de industrialización en el siglo XX. El producto que protagoniza esta segunda revolución

¹⁶⁶ VILLARES, R. y BAHAMONDE, A.: "Prometeo liberado. Transformaciones económicas e industrialización" en *El mundo contemporáneo. Del siglo XIX al XXI*. Madrid: Taurus, 2012, pp.21-52.

industrial es el acero, que progresivamente va sustituyendo al hierro en los transportes, la construcción y los bienes de consumo. Por otro lado, esta segunda fase se caracteriza por una nueva organización del trabajo, la llamada gestión científica o ingeniería de la producción, que exige una gran perfección de las máquinas-herramienta, una división rigurosa del trabajo e instrumentos de precisión. Es lo que se conoce con el nombre de taylorización¹⁶⁷, que lleva a aislar al trabajador del producto que finalmente estaba creando por la descomposición de tareas a realizar para el producto final.

También se abre una nueva fase a la integración de la economía a nivel mundial, donde empiezan a primar las actividades secundarias y terciarias, dando lugar a numerosas crisis agrarias. Es en este momento cuando la nación española se suma a la industrialización, con retraso respecto a Europa. España contaba con un notable atraso tecnológico, con poco capital disponible y con mala dotación en materias primas y productos energéticos básicos como el carbón, que era más bien mediocre. Sin embargo, en los años previos a la Primera Guerra Mundial hubo un auge en la minería del carbón, porque la hulla extranjera se encareció y España pudo integrar entonces los avances de la segunda revolución industrial.

En Europa las dos Guerras Mundiales supusieron un paréntesis en la expansión económica apoyada en la industria, pero una vez finalizadas, la economía encontró un periodo de bonanza hasta la crisis de la década de 1970. La coyuntura política española es diferente a la europea, pero en lo referente a la industria obtiene resultados parecidos, pues tras la Guerra Civil y la Posguerra, a partir de 1960, comienza una etapa de enorme crecimiento de la industria, conocida como el "desarrollismo".

Sin embargo, a principios de los setenta comenzó una crisis de larga duración que transformó el sistema industrial en Occidente, siendo sustituido progresivamente por un sistema económico de servicios donde las industrias clásicas cada vez

¹⁶⁷ *Íbidem.*

ocupan un menor porcentaje¹⁶⁸. A ello se suma la reducción de la presencia del Estado en la economía, que deja de ser consumidor, productor, empleador y proveedor de bienes sociales. Y el surgimiento de la sociedad posindustrial volcada ante todo en el sector de conocimiento y servicios, quedando su ocupación casi extinta en los sectores primario y secundario.

En España esta crisis incidió duramente en su industria por sus notables deficiencias estructurales (insuficiente modernización tecnológica, elevada dependencia energética del exterior, baja autofinanciación) y por la coyuntura histórica, ya que coincidió con la muerte de Franco, lo que generó incertidumbre para la inversión y atrasó las políticas para hacer frente a la crisis. Las consecuencias fueron que cerraron muchas empresas, la producción descendió, cayeron los beneficios, aumentó el endeudamiento y el paro, consolidando a España en una posición periférica en la industria a escala mundial. El caso de España difiere además del resto de los países occidentales afectados por la desindustrialización derivada de la crisis del 73. En los años finales de la década de los setenta se llevó a cabo una fuerte "reconversión" de la industria española que fue en realidad un desmantelamiento de la misma en pro de la entrada del país en la Comunidad Económica Europea. Este profundo cambio en la economía dejaría numerosas extensiones de ruinas fabriles en todos los territorios nortransatlánticos y en especial en España donde este sector se reduciría al máximo.

Es preciso detenernos aquí y preguntarnos cuando comienza la toma de conciencia en las antiguas naciones industrializadas sobre el legado del trabajo como patrimonio común. Entre 1970 y 1990 se fundaron en Europa diferentes museos en torno al legado de la industria. Pero sin embargo, las preocupaciones por preservar maquinaria antigua datan de mucho antes: desde 1900, en pleno zénit de la industria en Europa. De hecho, en 1930 se proyectó el diseño para un museo de la tecnología y la industria en Gran Bretaña; el Museo de la Minería en Alemania (Bochum's

¹⁶⁸ VILLARES, R. y BAHAMONDE, A.: "La evolución de los capitalismos avanzados desde 1945. Auge y crisis de las sociedades industriales" en *El mundo contemporáneo. Del siglo XIX al XXI*. Madrid: Taurus, 2012, pp.347-380.

Bergbaumuseum) también es de 1930; y en Suecia, parte de las Minas Falun se han usado también como museo desde 1940¹⁶⁹.

Desde el ámbito fotográfico, este interés por la maquinaria y las estructuras industriales la vemos en la obra de Bernd y Hilla Becher, que comenzaron su proyecto de fotografiar sistemáticamente estructuras industriales a finales de los cincuenta. Interesados en la forma estructural del utillaje de la industria, los Becher fueron prácticamente los primeros que desde el ámbito artístico se interesaron por las ruinas industriales que ya empezaban a poblar Europa¹⁷⁰. Sus fotografías en blanco y negro, mostradas en series, tenían su foco de atención en los vestigios de la era industrial. Siempre fotografiadas de frente, con la misma iluminación, las estructuras industriales eran tratadas como esculturas e inventariadas de forma documental.

Alineados estéticamente con lo que se llamó Nueva Objetividad, la neutralidad y despersonalización con la que impregnaban sus trabajos hundía sus raíces en la sensibilidad conceptual¹⁷¹. Normalmente se describe la labor de inventario de los Becher en conexión con la catalogación enciclopédica del siglo XIX¹⁷²: están en el mismo espíritu de conocer y nombrar el mundo, coleccionar lo que está al borde de la desaparición **[5.8 y 5.9]**. No obstante, este interés en el patrimonio de la industria, compartido apenas por unos cuantos entusiastas y algunos especialistas aislados, se transforma a partir de 1970 y empieza a ser compartido por un público más amplio.

Susanne Hauser, profesora de arquitectura en la Universität der Künste Berlin, apunta que este cambio se debe a que a finales de la década de los sesenta se hacía imposible ignorar la evidente obsolescencia de muchos edificios fabriles: el

¹⁶⁹ HAUSER, S.: "Making museums of industrial heritage sites: practices of remembrance" en OSWALT, P. (ed.): *Shrinking cities. Volume 2. Interventions*. Alemania: Hatje Cantz, 2006, pp.816-822.

¹⁷⁰ STIMSON, B.: "The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher", en *Tate Papers* nº1, Spring 2004: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/photographic-comportment-of-bernd-and-hilla-becher>. [Fecha de consulta: Septiembre 2016].

¹⁷¹ RIBALTA, J.: *Archivo Universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, Barcelona, MACBA, 2008, p.70.

¹⁷² MAKARIUS, M.: "Ruins on paper" en *Ruins*, Londres, Flammarion, 2004, pp.229-239.

cambio estructural por el que unas naciones dejaban de ser el núcleo de la industria por otras se hacía visible en las ruinas que dejaban. Ello coincidió, además, con el movimiento social de las revueltas estudiantiles de 1968: las demandas por una democracia más efectiva se referían de igual manera al presente y al pasado. Desde esta perspectiva, no sólo la nobleza y la clase media tenían su historia; también contaban con ella la clase trabajadora de hombres y mujeres¹⁷³. De esta manera, los objetos de su vida cotidiana y sus condiciones de trabajo adquirieron un valor conmemorativo. Es éste el contexto en el que la preservación del legado industrial gana mayor aceptación y popularidad, sumándose a la ola de nostalgia que recorre los territorios nortransatlánticos en nuestra edad contemporánea.

La artista y profesora de estudios eslavos Svetlana Boym explica que el sentimiento de la nostalgia recorre la historia de Occidente desde los inicios de la Ilustración en el siglo XVIII con el nacimiento de la ideología del progreso. De esta forma, es la nostalgia la que probablemente alienta todas las teorías sobre restauración y conservación del patrimonio que empezaron a surgir a finales del siglo XIX. Como emoción histórica, la nostalgia se sitúa en los orígenes de esta protección, ya que la ruina arquitectónica conjuga en su materialidad la nostalgia espacial y temporal por el pasado, dice el crítico alemán Andreas Huyssen. Nuestra Edad Contemporánea viene marcada por la ruina arquitectónica como el origen de diferentes disciplinas para las ciencias humanas, como la misma historia del arte o la arqueología, que a su vez darán impulso a los diferentes nacionalismos que parten de la sensibilidad romántica por el pasado en el siglo XIX. Pero a finales del siglo XX el poder seductor de las ruinas en estado puro ha seguido estando vigente para forjar una nueva subdisciplina en el ámbito de las ciencias humanas: la arqueología industrial.

Y es que la ruina industrial no escapa a la emoción histórica de la nostalgia. Si bien la revolución industrial se

¹⁷³ *Ibidem.*

encuadra dentro de esa ideología del progreso que surge en el pensamiento occidental en los siglos XVIII y XIX, una ideología que fue pareja y origen de ese sentimiento de nostalgia (como se deja translucir en el filme *¿Qué verde era mi valle!*, de John Ford 1941 [5.10]), la ruina industrial hoy forma parte también de ese sentimiento. Su protección pasa por medidas recreacionistas del mundo fabril, donde una cultura pública iba unida al trabajo y a su organización política.

Lo vemos en Ironbridge Gorge Museums Trust en Gran Bretaña, desarrollado desde 1960. Es un gran complejo industrial que integra el plan urbano de la región para preservar numerosos edificios fabriles, así como pueblos industriales. En este complejo se pueden visitar los lugares de residencia del trabajador completamente reconstruidos, así como sus espacios de trabajo que incluyen la vieja maquinaria, haciéndonos testigos de la evolución de los métodos de producción. Gracias a la creación de este museo dio sus primeros pasos el TICCIH (Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial - The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage) a partir de 1973.

A día de hoy el TICCIH es la única red mundial de especialistas del patrimonio industrial, realizando congresos cada tres años para ver el estado del patrimonio industrial en el mundo¹⁷⁴. El TICCIH tiene múltiples sedes en todos los países, incluido España¹⁷⁵, donde en 2014 se ha realizado un catálogo de los *100 Elementos del Patrimonio Industrial en España*, plasmado en una web, que da a conocer el patrimonio industrial español a nivel mundial¹⁷⁶.

Por otro lado, otras iniciativas para la conservación de los restos industriales fueron los *Écomusées*, museos ecológico-industriales, en Francia, Bélgica, Suecia y Canadá. El primero de ellos fue fundado en Le Creusot en 1971 y su concepto parte de afianzar las raíces identitarias de la región que abarcan en

¹⁷⁴ TICCIH The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage: <http://ticcih.org/>.

¹⁷⁵ Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial: <http://ticcih.es/>.

¹⁷⁶ 100 Elementos del Patrimonio Industrial en España: <http://www.100patrimonioindustrial.com/Default.aspx>

torno a su pasado industrial. Los Ecomuseos transforman paisajes enteros en lugares patrimoniales y consolidan la base económica de la región sobre el turismo surgido en torno a la actividad industrial desaparecida.

Las experiencias de musealización de las ruinas de la industria son parejas al afianzamiento de la arqueología industrial. Uno de los fundadores de la disciplina, Michael Rix, la define en 1955 como "una disciplina que aspira a examinar los entornos de vida y trabajo de los trabajadores del pasado, estudiando todos los monumentos y herramientas que fueron contruidos y utilizados para el fin de producir bienes y servicios"¹⁷⁷. Y junto a la musealización de ruinas industriales y la aparición de una variante disciplinaria que las aborda desde la arqueología con un método propio, se ha desarrollado el concepto de patrimonio industrial. Se trata de un concepto controvertido desde el principio, según Eusebi Casanelles i Rahóla, pues responde a unos parámetros bien distintos a los forjados en torno al patrimonio histórico-artístico¹⁷⁸: la industria no es vista con buenos ojos por la sociedad, que contempla sus paisajes como algo feo, que daña el entorno y contamina el terreno. Además, los parámetros claves en torno a los que se creó la noción de patrimonio fueron el valor artístico del lugar y su antigüedad, algo que no termina de verse en el patrimonio industrial. Ni es bello, ni es antiguo. Los valores que han contribuido a que diferentes monumentos de la industria entren en la lista de Patrimonio de la Humanidad elaborado por la UNESCO son el de ser testigos de épocas pasadas, monumentos como testimonio, parámetro utilizado por la

¹⁷⁷ Cita tomada de SEVERCAN, Y.C. y BARLAS, A.: "The Conservation of Industrial Remains as a Source of Individuation and Socialization." En *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 31.3, 2007, pp.675-682.

Traducción propia del original: This discipline aims to examine the living and working environments of working people of the past by studying all monuments and tools that were constructed and used for the purpose of producing goods and services.

¹⁷⁸ CASANELLES I RAHÓLA, E.: "Nuevo concepto de Patrimonio Industrial, evolución de su valoración, significado y rentabilidad en el contexto internacional" en *Bienes Culturales. Revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español* 7, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, pp.59-70.

etnología, y el de bien material histórico como documento para el estudio de la Arqueología y la Historia¹⁷⁹.

En España, el estudio y conservación de lugares clave de la industria ha sido más tardío que en otros países. Los organismos que se han encargado de darle difusión para su defensa son el ya comentado TICCIH español junto a la asociación INCUNA (Industria, Cultura, Naturaleza), que nace en 1999 para el estudio de la arqueología industrial y el patrimonio cultural y natural asociado a este sector. Es de parte de estos dos organismos que nace la iniciativa de elaborar un *Plan Nacional de Patrimonio Industrial* en 2001. No será hasta 2011 cuando se consigue su aprobación. La definición que se da de patrimonio industrial en dicho plan es la siguiente:

Se entiende por patrimonio industrial el conjunto de elementos de explotación industrial, generado por las actividades económicas de cada sociedad. Este patrimonio responde a un determinado proceso de producción, a un concreto sistema tecnológico, caracterizado por la mecanización, dentro de una manifestación de relación social capitalista. En el Plan nacional de Patrimonio Industrial se incluyen las manifestaciones comprendidas entre la mitad del siglo XVIII, con los inicios de la mecanización, y el momento en que comienza a ser sustituida total o parcialmente por otros sistemas en los que interviene la automatización¹⁸⁰.

En el *Plan Nacional de Patrimonio Industrial* no se contempla el valor artístico de los lugares industriales como un parámetro para su defensa. Para su conservación, la artísticidad del objeto no es lo más importante, apunta Esperanza Marrodán en su aportación al número especial sobre patrimonio industrial de la revista *Bienes Culturales: Revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español*¹⁸¹. Sin embargo, como veremos en el capítulo que tenemos entre manos, la práctica artística del siglo XX y

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ INSTITUTO DE PATRIMONIO CULTURAL ESPAÑOL (IPCE): *Plan Nacional de Patrimonio Industrial*, 2011: http://ipce.mcu.es/pdfs/PN_PATRIMONIO_INDUSTRIAL.pdf. [Fecha de consulta: Septiembre 2014].

¹⁸¹ MARRODÁN, E.: "De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo", *Bienes Culturales. Revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español* 7, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, pp.103-17.

XXI se ha encargado de dar el valor de arte a los lugares creados por la industria. El valor artístico de las ruinas industriales es algo que todavía no termina de aceptarse por la sociedad, pero que los artistas llevan mucho tiempo reivindicando. En este capítulo exploraremos cómo desde la práctica artística contemporánea en España, se señala el potencial estético de las ruinas industriales y se lo codifica como un nuevo valor que añadir a los parámetros de su protección.

5.2. El arte ante la pérdida del sector secundario español.

España se incluye dentro del fenómeno territorial de la desindustrialización en Occidente, si bien con importantes diferencias respecto al resto de Europa. En los países occidentales, la crisis de 1973 dio lugar a la tercera revolución industrial donde las nuevas tecnologías tendrían un papel determinante. En España sin embargo esta tercera revolución industrial viene determinada por la mal llamada "reconversión industrial", llevada a cabo desde finales de la década de los setenta hasta los noventa, años cruciales para la Transición y la entrada en la Comunidad Económica Europea, efectiva en 1986¹⁸².

Durante los años de negociación para la entrada de España en la CEE (1977-1985) se requirieron importantes reformas dentro del país para posibilitarla. Estas reformas se referían especialmente al sector primario, la agricultura, y al secundario, la industria. En 1983 se aprobó en el Congreso de los Diputados la *Ley de Reconversión Industrial y Reindustrialización* que pretendía remodelar las industrias obsoletas y poco competitivas, así como paliar el problema de déficit de materias primas energéticas. La reconversión industrial se prolongó hasta la década de los noventa, teniendo

¹⁸² SOTO, A.: "La economía en la Transición y la democracia. Adhesión a las comunidades europeas", en *Transición y cambio en España 1975-1996*, Madrid, Alianza, 2005, pp.326-383.

un elevado coste para el empleo: se vieron afectadas unas 800 empresas y se redujeron unos 83.000 empleos¹⁸³ según algunas fuentes y casi un millón según otras¹⁸⁴. En la práctica la reconversión no fue tal, ya que como resultado se produjo un verdadero desmantelamiento de la industria española no exento de conflictos, como el de Reinos en 1987. El cierre de fábricas fue especialmente sensible en el País Vasco, la cordillera cantábrica y Galicia.

Como consecuencia, la práctica artística española se va a acercar a las ruinas industriales con un especial sentimiento de aflicción y melancolía: va a verter en ellas valores de memoria colectiva y estética romántica, que vemos también en otros países occidentales, pero con un interés mayor por topografiar la desaparición de las fábricas y minas. Y de hecho, los artistas comienzan su trabajo con estas ruinas antes incluso de ponerse en marcha los dispositivos para la consolidación del concepto de patrimonio industrial en el país.

Es el caso de Marisa González, cuya obra aspira a cartografiar el desmantelamiento fabril en España. Como artista plenamente consolidada dentro del sistema del arte español, González empieza a trabajar con la imagen de los edificios fabriles a finales de la década de los noventa. El interés por la industria es nuevo dentro de su trayectoria artística preocupada por el pensamiento feminista. Sorprende ese punto de inflexión en su trabajo, pero un ahondamiento en las razones de su nuevo interés desvela que se trata de un cambio lógico y en concordancia con sus modos de hacer.

González es una artista pionera en el uso de nuevas técnicas para el arte, que desde los setenta se ha intentado mantener a la vanguardia de la experimentación con las nuevas tecnologías. Es lógico que este interés por la técnica le lleve a observar de cerca el desestructuramiento del sector industrial en Occidente, para lo que ella comienza un mapa aún inacabado de las fábricas

¹⁸³ *Íbidem*, p.362.

¹⁸⁴ SEMINARI D'ECONOMIA CRÍTICA TAIFA: *Informe 10. El impacto de la UE en la industria española*, 2014, en <http://informes.seminaritaifa.org/elimpactodelaueenlaindustriaespañola/> [Fecha de consulta: Enero 2017].

desmanteladas en España. A ello se suma además su sentimiento identitario y de pertenencia: el País Vasco fue una de las regiones que más sufrió el desmantelamiento industrial.

Dentro de este mapa hay dos lugares que la artista ha desarrollado como obras autónomas y multidimensionales: *La Fábrica 2000-2001* y *La Central Nuclear de Lemóniz 2003-2004* [5.11]. A través de estas obras, González entrelaza discursos de compromiso social con la memoria colectiva anclada a las fábricas y cuestiona los valores de justicia ética en Occidente cuando se habla de ecología y desarrollo sostenible en relación con la energía nuclear. Es una aproximación a la ruina industrial surgida de la angustia por la pérdida tangible de estos edificios valiosos para la artista, ya que el desencadenante para que González se fije en ellos es su demolición.

En Galicia, también trabajando en una suerte de catalogación de la industria abandonada, encontramos al fotógrafo José Ángel Fontenla Chas a finales de la primera década del siglo. La obra que podemos consultar en su página web cuenta con varios proyectos centrados en la ruina industrial, como son *Fábricas nocturnas* (2005-2008), *Memoria industrial de Galicia* (2008) [5.12] o *Conservar la memoria* (2010) [5.13 y 5.14]. Como a todo fotógrafo, a Chas le atrae el tema de la muerte y el instante efímero en las fotografías, por lo que viene desarrollando proyectos en torno al concepto de *vanitas* contemporánea aplicada a edificios urbanos. De ahí su interés por la ruina, en especial la industrial. El autor lo explica de esta forma:

Fotografiar estas viejas fábricas supone un regreso a los inicios la propia historia de la fotografía. El uso de la cámara para la elaboración de un archivo, la elección de una temática que versa sobre la arquitectura, la exploración y los cambios sufridos en el territorio, la utilización de la imagen fotográfica como una tecnología que nos permite, a través de su representación "exacta" de lo real, tener una visión pausada de las imágenes; son cuestiones inherentes al propio medio

fotográfico desde su origen. Al fotografiarlas lo he intentado hacer a través de una mirada limpia, respetuosa y digna, tratando de olvidar que delante del objetivo se encontraba una construcción en ruinas; devolviéndoles por un instante la importancia que algún día tuvieron¹⁸⁵.

En sus fotografías la cámara se detiene en los valores formales de las arquitecturas fotografiadas y, aunque de sus afirmaciones deducimos que Chas ve el estado de ruina de los edificios como algo muy negativo, podemos admirar las características del decaimiento en sus series: se detiene en las arquitecturas inundadas por la vegetación, en las fachadas de ventanas reventadas y cristales rotos, en los perfiles incompletos de las naves. Su obra es tanto un intento de catalogar la memoria industrial que se está perdiendo como una oda a la poética del abandono.

Pero no son sólo las arquitecturas industriales derruidas lo que ha llamado la atención del arte. El sector industrial se ha acarreado su mala fama precisamente por el gran impacto en el territorio que conlleva, sobre todo las actividades extractivas, legando a la humanidad un sinfín de paisajes degradados, desolados, como ya explicábamos con la experiencia de Ferrópolis. Estos paisajes no han dejado impasible a la práctica artística. Robert Smithson fue precisamente pionero de la apreciación de estos paisajes dentro de una mirada estética. Al trabajar profundamente con el concepto de entropía, no pudo dejar de ver cómo los paisajes legados por minas a cielo abierto eran una fase más de esa ley de la termodinámica que rige el mundo.

En sus *Mining Projects* [5.15] expresaba su rechazo por devolver el "estado natural" al terreno transformado por la minería, adjudicándole por el contrario un valor estético inestimable que podría ser trabajado desde su reutilización y habilitación para nuevos usos. Ésta es la base de la que partió Diego Arribas para poner en marcha el proyecto *Arte, Industria y Territorio* para rehabilitar las Minas de Ojos Negros a partir del año 2000. Su

¹⁸⁵ CHAS, José Ángel Fontenla: CHAS, <http://www.jfchas.com/>.

propuesta tenía como base la lectura en clave estética de una mina abandonada:

Aquel sobrecogedor espacio, fruto de una continua actividad extractora a cielo abierto, me cautivó desde el primer momento. El vacío, el silencio y el desconcierto de sus habitantes que, con el cierre de la compañía minera, habían visto interrumpida súbitamente su forma de vida, constituían un sugerente argumento para la práctica artística¹⁸⁶.

El proyecto de Diego Arribas es pionero en reclamar la vivencia estética de estos paisajes degradados por la industria en España, abriendo caminos para la concienciación de la sociedad y alzando la voz para su protección como paisajes culturales. De hecho el artista hace su particular homenaje a Robert Smithson con la instalación de 2005 *Cruce de miradas* [5.16], donde plaga una gran explanada con sillas para transformarla en un gran cine al aire libre.

El testigo de Diego Arribas será recogido con fuerzas renovadas por un grupo de arquitectos cordobeses, el *Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz*. Su investigación se llama *Nuevos paisajes culturales. Acciones conceptuales en el paisaje industrial andaluz en su tratamiento como paisaje cultural* [5.17] y fue subvencionada por la Junta de Andalucía en 2009. La investigación parte de preceptos estéticos elaborados por el arte en la segunda mitad del siglo XX para valorar y apreciar los paisajes degradados de la industria. Su objetivo es elaborar el concepto de paisaje industrial partiendo del paisaje minero de Andalucía para conseguir su defensa institucional.

Recordemos que el *Plan Nacional de Patrimonio Industrial* comienza a elaborarse en 2001 hasta su publicación en 2011¹⁸⁷, pero en él no consta como un valor la estética de los lugares legados por la industria, sus paisajes transformados. Por ello el Laboratorio se muestra como pionero de la valoración de los paisajes de la industria abandonados y logra su codificación

¹⁸⁶ ARRIBAS, D.: « Paisajes industriales. Percepción estética y conflicto social », en ALBA DORADO, M.I.: *I Congreso Internacional de Investigación sobre Paisaje Industrial*, Sevilla, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, 2011, pp.51-67.

¹⁸⁷ INSTITUTO DE PATRIMONIO CULTURAL ESPAÑOL (IPCE): *Plan Nacional de Patrimonio Industrial*, 2011.

dentro de las Instituciones, partiendo de una amplia base artística. Sin duda a esto ha ayudado el impacto mediático que fotógrafos como Edward Burtynsky están teniendo en el ámbito internacional. Sus proyectos fotográficos y sus filmes sobre la inmensidad de los paisajes transformados por el hombre, mostrando su sublime belleza [5.18 y 5.19], han dado la vuelta al mundo en exposiciones y proyecciones. Burtynsky ha seguido una trayectoria coherente de alto impacto en la sociedad y acompaña a sus imágenes de entrevistas donde vierte sencillas afirmaciones para hacer pensar sobre el estado del planeta:

Estas imágenes del paisaje industrial son metáforas de nuestra existencia moderna; buscan el diálogo entre la atracción y la repulsión; la seducción y el miedo. Nuestra dependencia de la naturaleza para proveernos de los materiales necesarios para nuestro consumo y, asimismo, el interés por la salud de nuestro planeta, nos sitúa en una contradicción que nos causa preocupación y desasosiego¹⁸⁸.

El punto de vista de Burtynsky no deja de ser de alarma en cuanto a la enormidad de la contaminación de los paisajes que retrata. En su mirada deambulan juntos la misma pulsión de rechazo a estos paisajes contaminados y la de atracción por su belleza. La huella de este fotógrafo está en el *Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz*, cuyo trabajo ha pretendido llevar a las instituciones todo el proceso elaborado durante décadas desde el arte con los paisajes devastados, para ponerlos a disposición para el bien común. También, las iniciativas de Diego Arribas y el Laboratorio se encuentran dentro de la tendencia de los últimos años en España por trascender el vínculo entre arte público y explotación turística o inmobiliaria del espacio urbano, lo que ha llevado a las instituciones a impulsar proyectos situados en áreas despobladas, lugares periféricos o entornos rurales¹⁸⁹.

Siguiendo con la práctica artística española y las ruinas, estamos observando cómo el interés por catalogar y crear

¹⁸⁸ BURTYNSKY, E.: *Edward Burtynsky Web*, http://edwardburtynsky.com/site_contents/About/introAbout.html.

¹⁸⁹ MARZO, J. L. y MAYAYO, P.: “Arte en la esfera pública” en *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015, pp.684-709.

archivos de imágenes está muy presente en la bisagra entre nuestros dos siglos. Las topografías, los álbumes de imágenes, el coleccionismo fascina a los artistas. Y las ruinas industriales se han prestado muy bien a esta pulsión por catalogar su desaparición, tanto, que la artista Lara Almárcegui ha realizado dos *Guías de ruinas* a finales de la primera década del siglo¹⁹⁰ **[5.20 y 5.21]**, una de ellas centrada en los Países Bajos y la otra en la región francesa de Borgoña. Ante estas guías nos encontramos con una profunda labor documental de los procesos de arruinamiento. Su descripción minuciosa de los lugares permite vislumbrar y comprender el desarrollo de la industria en el territorio desde el siglo XIX y las sucesivas crisis que le han ido afectando hasta la más importante en los años setenta del siglo XX. La artista esboza unas instrucciones sobre cómo utilizar sus guías, lanzando siempre la pregunta sobre si los espacios que cataloga la guía deben conservarse o no.

En las guías de Almárcegui, estos lugares de la industria son señalados como espacios de libertad que escapan a la extrema mercantilización y racionalización del territorio: escapan a las potencialidades de su uso y a la hiperurbanización que cada vez más impera a sus alrededores. ¿Hasta qué punto la conservación “arruinaría” esta sensación de libertad que la artista asocia a estos lugares? ¿Qué nos dicen exactamente estas guías sobre las ruinas de la industria? Las *Guías* crean topografías de cómo la industria se ha extendido sobre el territorio **[5.22]** y señalan los lugares como vestigios arqueológicos que han de visitarse antes de su desaparición **[5.23 y 5.24]**.

Volviendo a la utopía del archivo universal de imágenes que es la web, encontramos un movimiento surgido en la era postindustrial de Occidente que nos va a ayudar a cerrar nuestra reflexión sobre cómo la práctica artística española trabaja con las ruinas de la industria. Se trata del movimiento global conocido como exploración urbana, *URBEX (Urban Exploration)*, que

¹⁹⁰ ALMÁRCEGUI, L.: *Ruins in the Netherlands XIX-XXI*, Rotterdam, Episode publishers, 2008; *Ruines de Bourgogne XIX-XXI*, Dijon: Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne, 2009.

se define en Norteamérica en la década de los ochenta. El URBEX surge como un nuevo tipo de ocio alternativo que se basa en el viaje cuyo destino no es un hito turístico conocido, sino sus contrarios: los lugares ocultos, velados y abandonados de la ciudad. Al tener su origen en Norteamérica, los exploradores urbanos sienten predilección por las ruinas industriales, que en nuestro siglo XX vienen a convertirse en las nuevas ruinas góticas, acusadas de un romanticismo negro posmoderno.

El URBEX llega a España a principios de la primera década del XXI, filtrado como práctica de exploración exclusiva de lugares en ruinas. En 2005 se crea el Club de Exploradores de Lugares Abandonados¹⁹¹, que se convertirá en un referente en las webs españolas como foro de discusión sobre esta práctica de ocio postindustrial. A raíz del Club CELA empiezan a surgir numerosas páginas webs de fotógrafos aficionados a visitar lugares en ruinas, como por ejemplo *Abandonalia*¹⁹², *Una pausa en el tiempo*¹⁹³, *Lugares abandonados*¹⁹⁴, *Territorio abandonado*¹⁹⁵, *Última visita*¹⁹⁶... Todas estas webs se crean para compartir las fotografías que sus autores realizan durante sus visitas a los lugares en ruinas [5.25].

Territorio abandonado es uno de los más extensos ejemplos de ello. El autor de la web es Nacho Labrador, un operario del AVE en Requena, técnico de turismo de formación. *Territorio abandonado* es un amplio archivo digital de fotografías de ruinas arquitectónicas no protegidas, abandonadas, no aptas para el turismo, afectadas por la desidia operativa de sus propietarios [5.26]. El autor se cuela en la ruina, sin importarle los peligros que conlleva el abandono, para buscar el tesoro de la imagen fotográfica que pueda brindarle el lugar. Y es que los *urbexers* (tal como se los conoce a nivel internacional) se presentan como verdaderos coleccionistas, cuya pasión es preservar la memoria de los lugares, pues sus colecciones

¹⁹¹ C.E.L.A.: Club de los Exploradores de Lugares Abandonados. www.clubcela.com.

¹⁹² *Abandonalia*: www.abandonalia.blogspot.com.

¹⁹³ *Una pausa en el tiempo*: www.unapausaeneltiempo.blogspot.com.

¹⁹⁴ *Lugares abandonados*: www.lugares-abandonados.com.

¹⁹⁵ *Territorio abandonado*: www.territorioabandonado.org.

¹⁹⁶ *Última visita*: www.ultima-visita.blogspot.com.

fotográficas se están convirtiendo en un gran proyecto espontáneo de archivo del abandono¹⁹⁷.

Se trata de una práctica colectiva motivada no sólo por la nostalgia por preservar, sino por la pasión del coleccionismo y la vivencia de aventuras y recuerdos. Como explica Edensor, introducirse en las ruinas les convierte en una especie de "góticos modernos", pues para una sensibilidad gótica, las ruinas suponen una atracción por el decaimiento y la muerte, y entrar en ellas es "aventurarse en la oscuridad y buscar la posibilidad de confrontar lo que está reprimido"¹⁹⁸. Para Edensor, penetrar en las ruinas supone enfrentar la propia vulnerabilidad confrontando la muerte y el peligro por diversión, siendo ésta una manera de desarmar el miedo. La práctica del URBEX se presenta como una especie de romanticismo postindustrial del que España no ha escapado, integrándose plenamente en la corriente internacional.

Hasta aquí hemos visto diferentes proyectos artísticos que se aproximan a las ruinas de la industria de maneras diferentes: con un afán enciclopédico de catalogación de la cultura del trabajo en España, observándolas dentro de las grandes extensiones de paisaje transformado por el sector al que pertenecen, también con un afán lúdico y neorromántico por confrontar el peligro del abandono y robar el tesoro de su vivencia. Así pues, entre todos los proyectos artísticos observados he seleccionado tres de ellos en torno a los que voy a articular mi narración sobre las ruinas industriales. Mi elección se ha basado en la calidad de las líneas de reflexión que plantea su práctica. Comenzaré así con una artista conceptual, Marisa González, analizando sus proyectos de imágenes formalistas que acarreen nociones de compromiso social para la preservación de memorias. A la pasión formalista de González, que nos da una visión de la ruina industrial cercana a los escenarios de la ciencia ficción, le seguirá en la narración

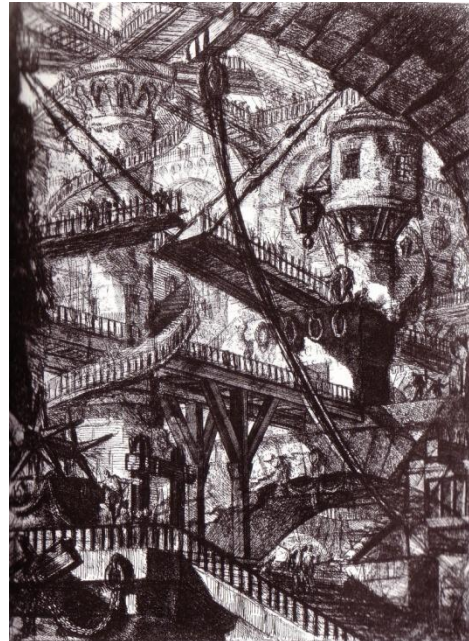
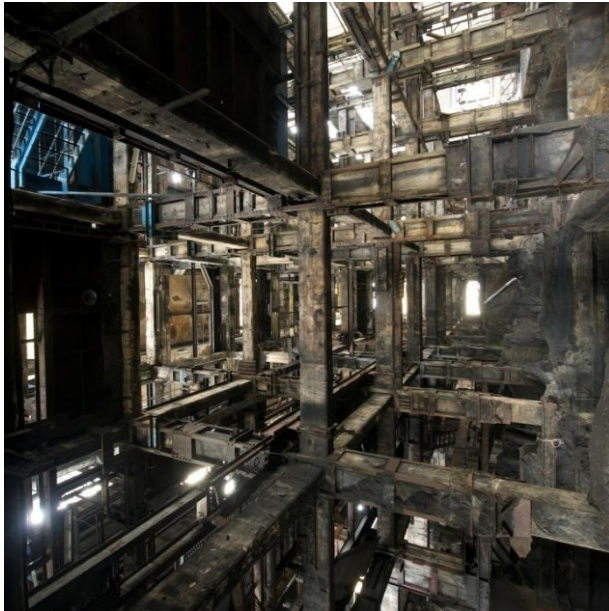
¹⁹⁷ Para una aproximación a la práctica del URBEX, ver: *BEAUTY IN DECAY. Urban Exploration*. Londres: Carpet Bombing Culture, 2010.

¹⁹⁸ EDENSOR, T.: *Op.cit.*, p.13. Traducción propia del original: "For a gothic sensibility, ruins possess the attraction of decay and death, and to enter them is to venture into darkness and the possibilities of confronting that which is repressed".

el análisis en profundidad de la web de *Territorio abandonado*, ya que la práctica del URBEX ha de ser analizada dentro de la corriente global de la nostalgia. Y para terminar mi narración sobre las diferentes características de la ruina industrial en España, observaremos detenidamente el proyecto del Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz, para comprender cómo detrás de las decisiones institucionales de protección de patrimonio, se sitúa muchas veces la práctica artística.

Vemos entonces que el argumento de esta segunda parte comienza analizando el compromiso social del arte al cartografiar los procesos de deslocalización industrial, para después echar una mirada al sentimiento de nostalgia que levantan estas ruinas, tan poderoso que consigue la defensa institucional del nuevo concepto de paisaje industrial abandonado. Las imágenes que encontraremos en ese camino descubren arquitecturas de volúmenes grandiosos, perfectos escenarios para la ciencia ficción, pasando por interiores vacíos que muestran la extrañeza de la soledad de máquinas de ruedas dentadas y acero oxidado, para terminar expandiendo nuestra mirada en vastas extensiones de paisaje asolado, poblado de ruinas y estructuras oxidadas que por perder su función parecen seres muertos de mundos pasados. Los proyectos que se abordan aquí se aproximan a esa toma de conciencia del legado de la industria como algo bello que proporciona emociones positivas, siempre teniendo en cuenta lo marginal de la situación actual en la que se encuentran estos espacios, pues para la sociedad aún no son ruinas valoradas por su historia y belleza.

IMÁGENES 5. Entre la nostalgia y la vivencia del paisaje.



[5.1] Romany WG: *Abandoned Coal Washing Plant, France*. En *BEAUTY IN DECAY. Urban Exploration*. Londres: Carpet Bombing Culture, 2010.

[5.2] Giovanni Battista PIRANESI: "A prison", Plate VII, *Carceri d'Invenzione*, 1745-61.



[5.3] Gordon MATTA-CLARK: *Day's end*, 1975, Pier 52, Gansevoort Street and West Street, Nueva York.



[5.4] Louis DAGUERRE: *Ruinas de la capilla de Holyrood*, Walker Art Gallery, Liverpool, 1824.



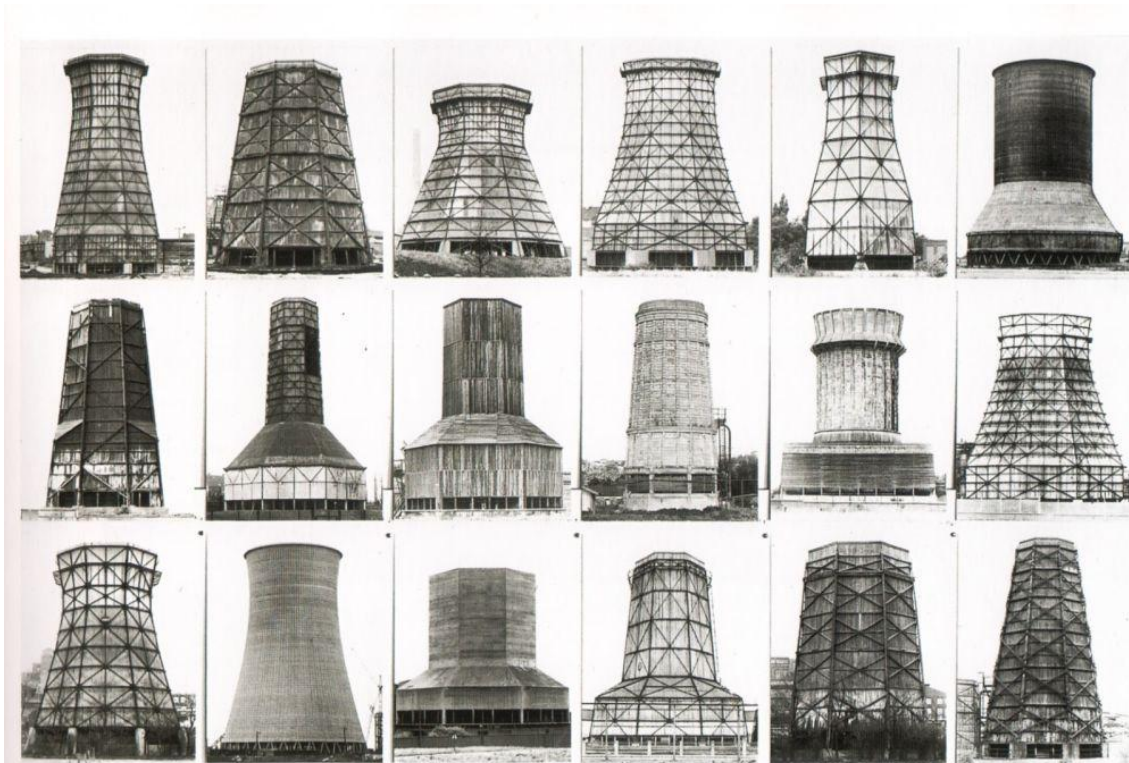
[5.5] Escenario del videojuego *Silent Hill Downpour*. Fuente: <http://www.eldojogamer.com/noticias/silent-hill-downpour-20-imagenes-oficiales.html>. [Fecha de consulta: septiembre 2016].



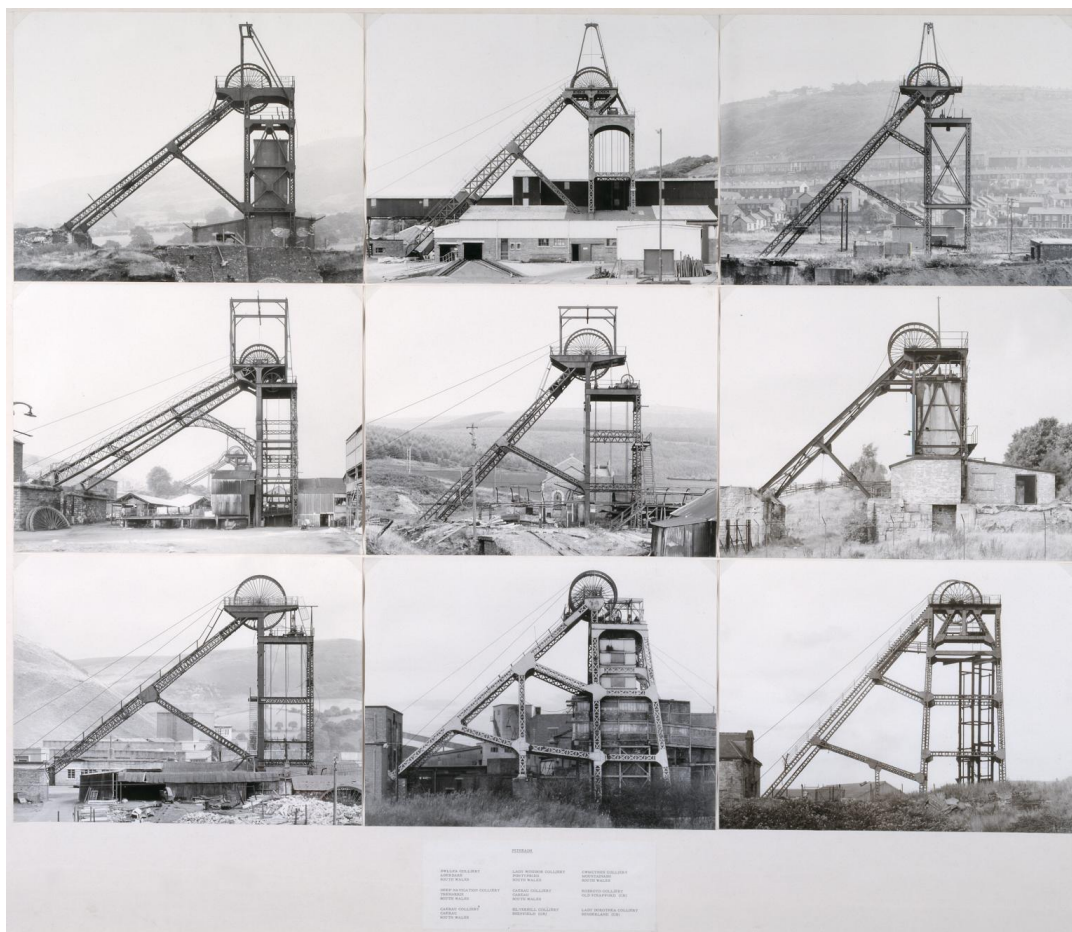
[5.6] Escenario del videojuego *Call of Duty 4, Modern Warfare*.
 Fuente:
http://callofduty.wikia.com/wiki/File:Bog_Map_Image_CoD4.jpg.
 [Fecha de consulta: septiembre 2016].



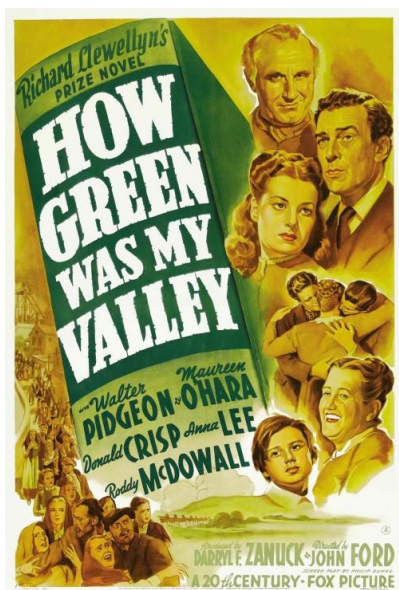
[5.7] *Mad Max*, *Medusa* y *Gemini* al fondo, excavadoras gigantes protegidas de *Ferrópolis*. *La Ciudad del Hierro*, entre Wittenberg y Dessau, Alemania. Fotografía tomada de *DDpix* en Pinterest:
<https://es.pinterest.com/source/ddpix.de/>. [Fecha de consulta: septiembre 2016].



[5.8] Bernd y Hilla BECHER: *Towers, Typologies*, 1955.



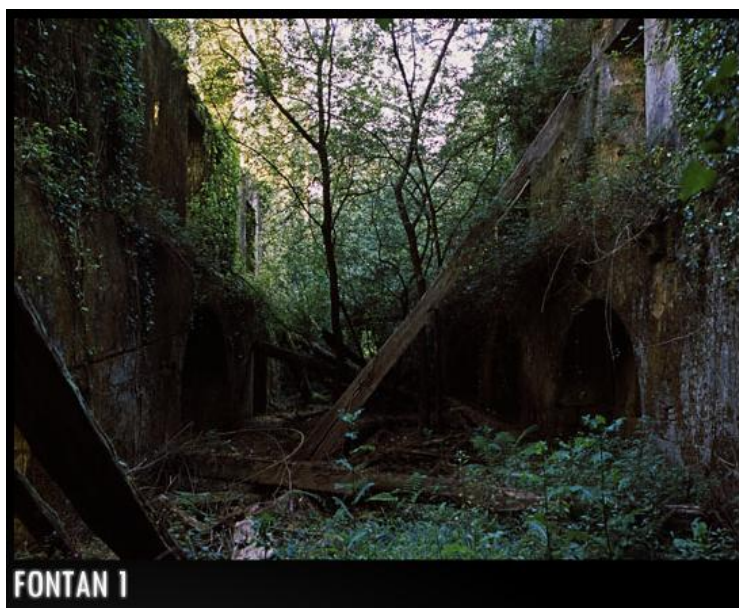
[5.9] Bernd y Hilla BECHER: *Pitheads, Tate Modern*, 1974.



[5.10] Cartelera de *Qué verde era mi valle*, dirigida por John FORD, 118 min, 20th Century Fox, 1941.



[5.11] Marisa GONZÁLEZ: Torres. *Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2004. Fotografía. En VILLA, R. de la (dir.): *Marisa González. Registros domesticados*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.



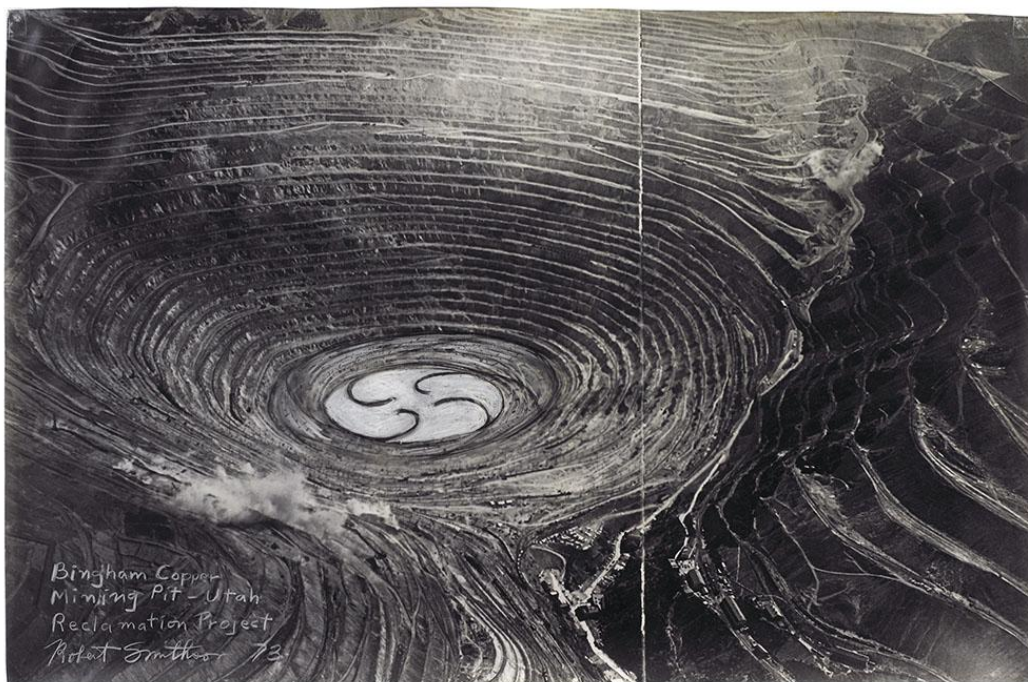
[5.12] José Ángel Fontenla CHAS: Fontan 1, en *Memoria industrial de Galicia*, 2008, <http://www.jfchas.com/>. [Fecha de consulta: Septiembre 2014].



[5.13] José Ángel Fontenla CHAS: O Grove, en *Conservar la memoria*, 2010, <http://www.jfchas.com/>. [Fecha de consulta: Septiembre 2014].



[5.14] José Ángel Fontenla CHAS: Hío, en *Conservar la memoria*, 2010, <http://www.jfchas.com/>. [Fecha de consulta: Septiembre 2014].



[5.15] Robert SMITHSON: *Bingham Copper Mining Pit. Utah Reclamation Project*, 1973. En Jack FLAM: *Robert Smithson: The Collected Writings*, Los Angeles, University of California Press, 1996, p.380.



[5.16] Diego ARRIBAS: *Cruce de miradas*, instalación realizada en las minas de Ojos Negros, 2005. Fuente: <http://www.diariodeteruel.es/NoticiasGaleria.aspx?Id=70107&Pg=0>. [Fecha de consulta: Septiembre 2016].



[5.17] LABORATORIO DEL PAISAJE INDUSTRIAL: "Grúas-cintas transportadoras en las Minas de Alquife", en *Nuevos paisajes culturales. Acciones conceptuales en el paisaje industrial andaluz en su tratamiento como paisaje cultural*, Junta de Andalucía, BOJA nº 235 de fecha 2 de diciembre de 2009.



[5.18] Edward BURTYNSKY: Lornex Open Pit Copper Mine. Highland Valley, British Columbia, 1985. En *Edward Burtynsky Web*: <http://www.edwardburtynsky.com/>. [Fecha de consulta: Septiembre 2014].



[5.19] Edward BURTYNSKY: Ríos de nickel cerca de Sudbury, Ontario. 1995. En *Edward Burtynsky* Web: <http://www.edwardburtynsky.com/>. [Fecha de consulta: Septiembre 2014].

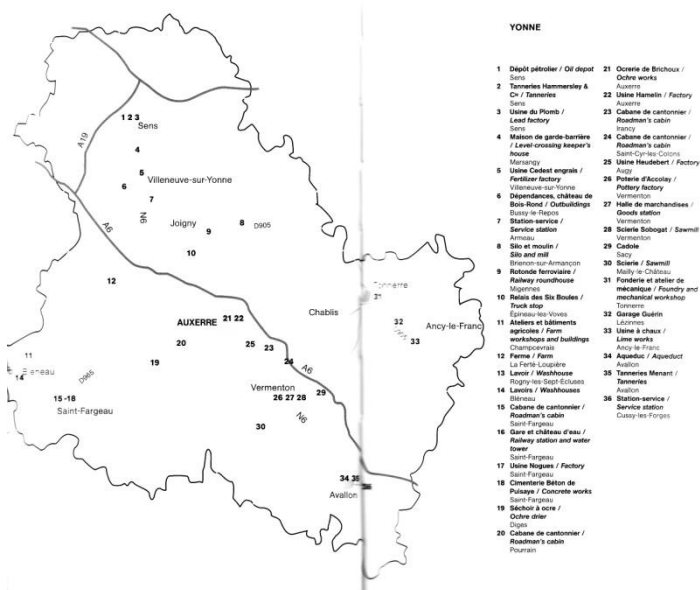


**Ruines in
Nederland
XIX-XXI
*Ruins in the
Netherlands***



**RUINES DE
BOURGOGNE
XIX-XXI
RUINS IN
BURGUNDY**

[5.20 y 5.21] Lara ALMÁRCEGUI: Portada de *Ruins in the Netherlands XIX-XXI*, Rotterdam, Episode publishers, 2008; Portada de *Ruines de Bourgogne XIX-XXI*, Dijon: Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne, 2009.



121 Usine de Montillon (1900)
Montillon factory
D60, Montillon, Chalmoux



116 Briqueterie Vairet-Baudot (1892-1893)
The Vairet-Baudot brick works
D974, Ciry-le-Noble



[5.22] Lara
ALMÁRCEGUI: Mapa de
Yonne (Borgoña) en
Ruines de Bourgogne
XIX-XXI, Dijon:
Fonds régional
d'art contemporain
de Bourgogne, 2009.

[5.23] Lara
ALMÁRCEGUI:
Chimenea de la
fábrica de
Montillon, en
Ruines de Bourgogne
XIX-XXI, Dijon:
Fonds régional
d'art contemporain
de Bourgogne, 2009.

[5.24] Lara
ALMÁRCEGUI: Fábrica
de ladrillos
Vairet-Baudot, en
Ruines de Bourgogne
XIX-XXI, Dijon:
Fonds régional
d'art contemporain
de Bourgogne, 2009.



[5.25] ABANDONALIA: La electroharinera en desuso, 2014. En *Abandonalia*: <http://abandonalia.blogspot.com.es/>. [Fecha de consulta: Septiembre 2014].



[5.26] Nacho LABRADOR: La vieja papelera. En *Territorio abandonado*: www.territorioabandonado.org. [Fecha de consulta: Septiembre 2014].

6. Las ruinas de la deslocalización por Marisa González.

El trabajo de Marisa González con las ruinas de la industria es plenamente coetáneo con la sensibilidad que sobre el patrimonio industrial empieza a cristalizar en 2001 en un borrador para un *Plan Nacional de Patrimonio Industrial*¹⁹⁹. En este primer caso de análisis de las ruinas de la industria desde el arte, vamos a ver que los proyectos artísticos de González sirven de catalizadores de las emociones y memorias de la sociedad española, que a finales de la década de los noventa empieza a mostrar consternación por el vaciado y arruinamiento de sus fábricas, viendo cómo el sector secundario se lleva desarticulando en las últimas dos décadas y empieza a migrar a otros países.

La trayectoria artística de Marisa González parte de los años 70, cuando termina de estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Desde sus comienzos se mostró como una artista pionera en la utilización de técnicas artísticas experimentales, interesándose por el trabajo en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid donde los artistas trabajaban con ordenadores controlados por ingenieros programadores²⁰⁰. En el 71 viaja a Estados Unidos para realizar un Máster en el Art Institute de Chicago, donde estudió con el programa *Generative Systems*, fundado e impartido por Sonia Sheridan. El programa exploraba la aplicación de las nuevas tecnologías de la información a la creación artística. Además, se experimentaba con máquinas como la primera fotocopidora a color del mundo, la 3M Color-in Color, o el fax, con este último trabajando de manera precursora para lo que sería posteriormente el *mail art*. La propia Sheridan explica que "la verdadera característica definitoria de *Sistemas Generativos* era una actitud, un acercamiento al mundo en general y al arte en

¹⁹⁹ Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Gobierno de España: *Plan Nacional de Patrimonio Industrial*, España, 2011.

²⁰⁰ MAYAYO, P.: "Los primeros años de Marisa González: experimentación, tecnología, prácticas colaborativas y compromiso feminista" en VILLA, R. de la (dir.): *Marisa González. Registros domesticados*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, pp.27-38.

particular; una actitud que rechazaba las fronteras en el arte, la idea de que algunos sujetos y técnicas eran apropiados para el arte y otros no”²⁰¹. En una época caracterizada por la apertura de las fronteras del arte (recordemos que la década de los sesenta vino marcada por el Minimalismo y los setenta por el Land Art, entre otros), la investigación con las herramientas dadas por el acelerado cambio tecnológico puede parecernos hoy algo natural. Patricia Mayayo explica cómo la filosofía que regía el programa del Art Institute de Chicago tenía importantes puntos de apoyo en la pedagogía de la Bauhaus, como el interés por poner la tecnología al servicio directo del cambio social²⁰². También Sheridan explica a propósito de los años que González pasó en EEUU el proceso que le llevó a utilizar las nuevas tecnologías para apoyar con su creatividad y talento las protestas que convulsionaron la sociedad americana en los sesenta, lo que les permitió una comunicación más rápida entre artistas y un mayor impacto visual con el público.

Es importante señalar entonces el compromiso combativo de la práctica artística de González. Mayayo ha explicado claramente cómo desde el principio el trabajo de esta artista se halla comprometido profundamente con la lucha feminista, derribando así las teorías sobre que el arte español de estos años se mantiene aislado y ajeno a estos debates. Sus años en Estados Unidos coinciden con la segunda ola del movimiento feminista²⁰³, lo que tiempo después cristalizará ideológicamente en la confección de obras como *La descarga* 1975, *La mulata y sus máscaras* 1975 o *La violación* 1972-1993.

Estos años de formación fueron fundamentales para González, que desde siempre contemplará las nuevas tecnologías como algo indispensable para su práctica artística. La artista es además una coleccionista de objetos e imágenes que utiliza y reutiliza creando puzzles de significado en sus proyectos. Con el tiempo ha desarrollado su propio método de trabajo que se apoya en la

²⁰¹ SHERIDAN, S. L.: “Sistemas Generativos” en GONZÁLEZ, M.: *La fábrica: registros hiperfotográficos e instalaciones*. Madrid: Fundación Telefónica, 2000.

²⁰² MAYAYO, P.: *Op.cit.*, 2015.

²⁰³ *Íbidem*.

creación de imágenes a partir de medios de producción reciclados, en conjunción con otros nuevos:

Los artistas por lo general nos interesamos por descubrir posibilidades de incorporar nuevas herramientas a nuestros lenguajes; en lo que a mí concierne, tiendo claramente a utilizar las herramientas propias del tiempo en el que vivo²⁰⁴.

El avance constante de las tecnologías obliga a la artista a mantenerse al día e ir renovando sus herramientas, no suponiendo un encadenamiento o sumisión de sus ideas al implacable progreso tecnológico. De hecho, sus obras sobre las ruinas industriales se convierten hoy en baluartes contra la obsolescencia. Y es que el método que tiene González de reutilización de imágenes, lo aplica también a la reutilización de todos los artefactos tecnológicos que ha ido aplicando a lo largo de su carrera. De esta manera, en uno de los proyectos que nos incumbe en esta Parte Segunda, *La Fábrica 2000-2001*, alterna el uso de fotografía digital (poco desarrollada en esos años) con la fotografía analógica.

Hemos visto que los modos de hacer de Marisa González implican el trabajo con todo tipo de máquinas, que son desmontadas para conocerlas por dentro, y también el interés por los últimos lanzamientos en tecnología. De manera lógica, éste interés se ve conectado con el conocimiento de la producción industrial seriada, lo que ha llevado a la artista a conocer el mundo fabril en Occidente. En los noventa realiza una incursión en la fábrica de muñecas *Famosa*, produciendo así su proyecto *Clónicos* 1993-1997. Esta observación cercana de la producción industrial la convierte en testigo consciente del fenómeno global de la deslocalización.

La deslocalización industrial es un fenómeno geográfico derivado del movimiento neoliberal de los flujos del capital, que consiste básicamente en que las industrias occidentales se trasladan a países del Tercer Mundo para beneficiarse de su abundancia de materias primas y de mano de obra barata. La deslocalización viene favorecida por la transformación de los

²⁰⁴ GRAS BALAGUER, M.: “Conversación con Marisa González” en GONZÁLEZ, M.: *Op.cit.*, 2000.

modos de producción en los nuevos paisajes industriales: la robotización hace posible la fabricación asistida por ordenador y la fragmentación de las tareas. Así, los obreros que realizaban labores repetitivas en las fábricas del pasado, son reemplazados por robots, y las tareas menos especializadas se desplazan a países del Tercer Mundo. Se trabaja en una estructura en red, con una dispersión jerarquizada de las tareas productivas y estableciendo sistemas de subcontratación. El fenómeno de deslocalización industrial marca una tendencia a la desaparición de la división entre regiones industrializadas, urbanizadas y agrarias en el mundo desarrollado.

Conociendo las bases de este fenómeno geográfico, afirmamos que los proyectos de Marisa González lo abordan e interpretan con una mirada humana y combativa desde el arte. En primer lugar, la mirada de la artista se posa en los restos que deja la deslocalización en el propio Occidente, y lo hace mirando hacia su propio hogar. Bilbaína de nacimiento, ve cómo la ciudad acusa una grave crisis derivada de la desindustrialización de su Ría. El desencadenante que la lleva a tomar partido y a trabajar con conceptos de arqueología industrial es el desmantelamiento de la fábrica de pan más antigua de la ciudad. Dará lugar al proyecto de *La Fábrica* 2000-2001. Su segundo proyecto significativo con las ruinas de la industria es el de la *Central Nuclear de Lemóniz* 2003-2004, un hito para la memoria colectiva española de los años setenta y ochenta por haberse convertido en símbolo de desobediencia civil y movilización ciudadana.

El proyecto además aborda conceptos de ecología y medio ambiente desde el mundo del arte. Posteriormente la artista seguirá cartografiando el desmantelamiento de otras fábricas, recogiendo materiales y configurando un archivo propio sobre la desindustrialización española. Pero como comentaba anteriormente, la artista aborda la doble cara de la deslocalización. Y la otra cara es la presencia de las fábricas en países del Tercer Mundo, donde la desregulación laboral y medioambiental permite una alta explotación a bajo coste para las empresas occidentales. Y en este caso, González decide

realizar sus proyectos teniendo como base la figura humana y su trabajo. Tras su periodo de trabajo con las arquitecturas fabriles, vuelve a la figura humana para diseñar su crítica poscolonial al nuevo sistema económico. Así realiza proyectos como *Ellas filipinas* 2010-2012.

Quizá puede resultar sorprendente que una artista que se ha movido principalmente para verter el discurso feminista en el arte, se haya interesado a la vez por el mundo de la ruina industrial. Pero conociendo sus modos de hacer preocupados por la obsolescencia y el reciclaje, y su inclinación ideológica a desvelar cómo afectan las relaciones de poder a los más desfavorecidos, encuadramos con facilidad estos proyectos en su trayectoria. Es por ello que dedicaremos un análisis pormenorizado en las siguientes páginas a los dos proyectos citados anteriormente de *La Fábrica* y la *Central Nuclear de Lemóniz*.

6.1. La memoria frágil de *La Fábrica*.

La Fábrica 2000-2001 es “un viaje a nuestro pasado histórico, a nuestra memoria colectiva, visto a través de una fábrica en Bilbao que fue testigo de mi infancia”²⁰⁵. El proyecto abarca la destrucción fraccionada de un edificio histórico de la ciudad de Bilbao. Su destrucción es anterior a la protección del patrimonio industrial como patrimonio histórico (recordemos que el *Plan de Patrimonio Industrial* se empieza a elaborar en 2001). Este proyecto adquiere el estatus de “primera vez” para la artista en muchos ámbitos. Es la primera vez en su trayectoria que ella incluye objetos reales en su obra en lugar de representarlos: un silo, luminarias, un reloj, algunos carteles; así como también es la primera vez que utiliza la fotografía digitalizada, el vídeo y el ordenador²⁰⁶. Por otro lado, es la primera vez que se acerca al estudio de las ruinas industriales,

²⁰⁵ GONZÁLEZ, M.: “Recorridos” en *La fábrica: registros hiperfotográficos e instalaciones*. Madrid: Fundación Telefónica, 2000.

²⁰⁶ GRAS BALAGUER, M.: “Conversación con Marisa González” en GONZÁLEZ, M.: *Op.cit.*, 2000.

así como también es la primera vez que entrelaza reminiscencias de su historia personal en la elaboración de un proyecto.

La Fábrica es el edificio real de la fábrica Harino Panadera de Vista Alegre, que se terminó de construir en 1898 y que abasteció de pan a la ciudad de Bilbao durante todo un siglo. González cuenta que era la fábrica de pan más importante en España y la que contaba con la tecnología más avanzada. Testigo de esto son las fotografías de la artista, que recorrió la fábrica dos veces junto a un conserje al que pidió ayuda para ir recogiendo objetos de la misma. Las fotografías **6.1** y **6.2** muestran esta maquinaria, perfecta, sin disfunciones ni roturas, dispuestas a seguir utilizándose, pero obsoletas para el modo de comercialización del pan en el naciente siglo XXI.

En el catálogo que acompañó a la primera exposición de este proyecto en la Fundación Telefónica, González narra su recorrido por la misma, sus sensaciones y nos hace cómplices de sus hallazgos. Explica la impactante escala monumental del edificio: "me encontré con inmensas salas de máquinas que más bien parecían locomotoras, los gigantes rodillos de amasamiento manual estaban aún perfectamente alineados por tamaños. [...] Las naves de manipulación y producción estaban perforadas y comunicadas en vertical por toboganes, pozos invisibles, tubos multicolores que se entrecruzaban...". Y sus palabras se corresponden con las fotografías tomadas del lugar, como la **6.3** que recrea esa marabunta de tubos enredados entre sí funcionando para un mismo fin.

En ningún momento el relato de González está teñido de abatimiento o angustia, sensaciones que podrían provocar espacios así, como los evocados en las *Carceri* de Piranesi, por ejemplo. Más bien, sus palabras e imágenes muestran un lugar fascinante y nos transmiten cierta perplejidad ante su desaparición. Ya hemos comentado la sensibilidad de la artista ante la obsolescencia y es quizá ello lo que la llena de perplejidad: ver cómo un edificio que se conserva en pleno uso de sus facultades ha de ser demolido por los dictámenes del mercado. Expoliado, desmantelado y convertido en ruina: la

fotografía desplegada de una de sus fachadas [6.4], exhibe vanos vacíos y ventanales rotos en un edificio que está siendo desvalijado y expropiado de su dignidad.

Marisa González presentó *La Fábrica* en el seno de PHOTOESPAÑA 2000, si bien el proyecto desborda los límites de la fotografía, estando formado también por vídeos y numerosos objetos rescatados del lugar que adquieren el estatus de esculturas cuando son musealizados en exposición. Al fin y al cabo, son *objets trouvés*, artefactos encontrados que se descontextualizan y adquieren un valor estético diferente para el artista. Sin embargo, los objetos rescatados por González no están destinados a desvelar su valor estético formal fuera de su contexto, sino que cuando son mostrados en exposición, su función es la de retrotraer al espectador a los espacios fabriles en desaparición evocados por la artista. Su función es la de resto, reliquia, hallazgo arqueológico que permite reconstruir el todo al que pertenecen.

Por ejemplo, uno de estos objetos atesorados por González fue un pequeño silo de harina, que es montado y desmontado en cada exposición de *La Fábrica* y que tiene un valor especial de símbolo ya que recuerda a cada uno de los siete silos [6.6] que tanto impacto tuvieron en la percepción de la artista. Cuenta González que a lo largo del desmantelamiento de la fábrica de pan, el momento en que cayó la pared que escondía los siete silos de harina constituyó un hallazgo importante que la hizo viajar inmediatamente a su ciudad: "cuando tuve la noticia de este descubrimiento y de su inminente derribo, regresé de inmediato a Bilbao, con el fin de registrar el lento desprendimiento, silo a silo, día a día, hasta su total desaparición. El ritmo del derrumbamiento de estos monumentales cilindros metálicos fue sobrecogedor." El resultado de la atracción estética que estos silos tuvieron para la artista lo vemos en las fotografías 6.5 y 6.6.

La primera de ellas muestra la fotografía de los silos modificada por ordenador, alargada y multiplicada, de manera que parece que los silos se reproducen como columnas hasta el

infinito, como grandes chimeneas de metal. La segunda fotografía que he escogido para mostrar esta atracción por los silos de grano, 6.6, está tomada por González en el momento en que entra en el escenario de la demolición la excavadora, suponiendo una amenaza inminente para la desaparición de estas bellezas formales de *La Fábrica*. La imagen 6.7 pertenece al vídeo que la artista destinó al derribo de *La Fábrica* y exhibe la fuerza destructora de la demolición. Esta violencia de la máquina adquiere un valor simbólico en cuanto a que la artista está subrayando con su filmación la amnesia urbana que va a provocar la desaparición de un edificio de cien años de antigüedad. Amnesias urbanas, la demolición provoca amnesias urbanas.

Al artista norteamericano Gordon Matta-Clark, del que hablaremos más pormenorizadamente en la Parte Tercera con la *Ruina Cotidiana*, le preocupaba profundamente el efecto de las demoliciones urbanas en la psique colectiva de la ciudad. Los años 70 fueron una época en que los artistas utilizaron el entramado urbano como lienzo para sus obras, estudiando sus recovecos, observando los modos de habitarlo y utilizándolo como semántica propia. Matta-Clark se preocupó especialmente por el tema de las amnesias urbanas y la manera como el individuo construye su noción de hogar partiendo de sus recuerdos del lugar. En una entrevista declaró lo siguiente:

Es un tipo de espacio que todos llevamos almacenado en la memoria: espacios que son detallados y precisos, fragmentos generalmente, a todos los niveles de reminiscencia, de donde emerge un número infinito de asociaciones. La memoria parece crear un tipo único de espacio que instaura un nivel a punto de ser desintegrado²⁰⁷.

La desintegración de los lugares creados por la memoria fue representada por este artista de forma dramática a través de la filmación de la demolición de dos casas del siglo XVII en París después de haber sido intervenidas por él. Independientemente de

²⁰⁷ MATTA-CLARK, G.: "Entrevista con Donald Wall" en *Gordon Matta-Clark*, Madrid, MNCARS, 2006, pp.53-71.

la intención que tuviese la obra, *Conical intersect* de 1975²⁰⁸, la demolición final plantea los mismos interrogantes que el vídeo de Marisa González sobre la demolición de la fábrica de pan: la desaparición física del lugar expone la importancia de las huellas de tiempo dejadas, los trazos de memoria que configuran un tipo único de espacio en niveles constantes de desintegración por la acumulación continua de recuerdos. La demolición del gran volumen de *La Fábrica* adjetiva al edificio de vulnerable, expuesto a los envites de la máquina excavadora y muestra con toda lucidez la fragilidad de los espacios mentales que crea la memoria colectiva en la ciudad como hogar, espacio también mental común a un grupo de personas.

El recorrido por el que nos guía Marisa González en *La Fábrica* guarda una fabulosa revelación en su final: unas bellas azoteas inundadas de agua e invadidas por la vegetación, donde ha proliferado un ecosistema propio [6.8 y 6.10]. Estas fotografías que simulan paisajes infinitos son producidas gracias a medios digitales por González, que abusa del alargamiento del paisaje acentuando su horizontalidad. Es la primera vez que la artista utiliza la fotografía digital en un proyecto. Son alargadas panorámicas digitales de las azoteas inundadas de agua, que destilan con sus colores y horizontalidad infinita cierta sensación de melancolía que hace que viajemos a esa Zona prohibida e infranqueable sino para soñadores que describe Tarkovsky en su filme maestro *Stalker* (1979)²⁰⁹. El color gris plomizo del cielo impone una luz tenue y sombría a los paisajes, donde el punto de inflexión a las arquitecturas de hormigón lo pone el verde de la vegetación. En el fin del recorrido por *La Fábrica*, González manipula y extiende por ordenador las fotos de manera que simulan un paisaje infinito con cielos grises y vegetación salvaje. Es la misma infinitud en el paisaje de los planos interminables de la cámara de Tarkovsky en *Stalker*: planos en los que no pasa nada pero que no sirven sino para deleitarnos en la belleza y quietud del paisaje

²⁰⁸ El video de *Conical intersect* 19min, de Gordon Matta-Clark puede verse en *Ubuweb*: http://www.ubu.com/film/gmc_conical.html. [Fecha de consulta: Julio 2015].

²⁰⁹ TARKOVSKY, A.: *Stalker*. 120 min. Rusia, 1979.

filmado [6.9]. Esas fotografías crean realidades imaginadas, lugares en ruinas deshabitados.

En *Stalker* la Zona es un lugar donde veinte años atrás se produjo una gran explosión que arrasó todo el terreno en un kilómetro a la redonda. La explosión extendió su radiación y las autoridades acordonaron la Zona y vigilan sin descanso el paso a la misma, para que nadie pueda resultar contaminado. La Zona es un espacio vedado, fuera de lugar en la ciudad, inundado de exuberante vegetación y ruinas inquietantes, donde se dice que hay una habitación en la que se visualizan los deseos más profundos del ser humano. En el filme de Tarkovsky, la Zona se convierte en un lugar de transformación, donde cada uno busca un camino y encuentra verdades ocultas. Un paisaje frondoso, de un verde brillante pero sumido en brumas que atenúan y endulzan la luz blanca filtrada por un cielo nuboso. Para la realización de *Stalker*, Tarkovsky tuvo como guionistas a los hermanos Strugatski, que en 1971 habían escrito *Picnic al borde del camino*²¹⁰, obra en la que se basa el filme. Es un ejemplo de cómo la amenaza nuclear que pendía durante la Guerra Fría dejó su huella en la producción literaria. La Zona ficticia de *Stalker* se haría tristemente realidad en 1986, con la zona cero en torno a Chernobyl.

La Fábrica cierra su recorrido con este espacio fuera del tiempo en sus cubiertas, de las que cuenta González que, cuando fueron derribadas, "el agua de las terrazas inundó el callejón de la Plaza de Toros, y se veían caer especies de peces de todos los tamaños"²¹¹. Es un final nostálgico para cerrar su serie de la *Fábrica*, de la que en su momento atesoró numerosos objetos, como ya se ha comentado. Con la *Fábrica* González comenzó una cartografía del desmantelamiento de fábricas en la geografía española.

El seguimiento del abandono y demolición de la gran fábrica de pan en Bilbao sería el primero de muchos para la artista, que

²¹⁰ STRUGATSKI, Arcadi y Boris: *Picnic junto al camino*, Barcelona, Ediciones B, 2001.

²¹¹ GONZÁLEZ, M.: "Recorridos" en *La fábrica: registros hiperfotográficos e instalaciones*. Madrid: Fundación Telefónica, 2000.

continuó con la central eléctrica de El zapillo de Almería en 2003; la Central Nuclear de Lemóniz en 2003; un trabajo con el Matadero de Madrid también en 2003, antes de la transformación del lugar en complejo cultural; el complejo industrial de Avilés, ENSIDESA/ARCELOR, en 2008, empresa multinacional dedicada al acero; la fábrica de galletas Artiach del barrio de Zorrozaurre en Bilbao en 2011. Tal ha sido su labor de cartógrafo de procesos, trazando cartas de la geografía del desmantelamiento fabril en España. Pero de todos estos lugares, otro de los que ha desarrollado en un proyecto muy potente fue el de la Central Nuclear de Lemóniz, donde no sólo se preocupa por la memoria del lugar, sino que a través de la evocación de la ciencia ficción de catástrofes, llama a la reflexión sobre los problemas ecológicos.

6.2. Fantasmas nucleares de la ciencia ficción.

La central nuclear de Lemóniz fue clausurada en 1984, sin tan siquiera haberse inaugurado, y desde entonces hasta que Marisa González obtiene un permiso de acceso a su interior para fotografiarla en 2002, nadie pudo visitarla, manteniéndose velada y oculta para el imaginario colectivo del País Vasco, donde fue tan importante en los años 70:

Nunca antes el interior del gigante muerto de Lemóniz había sido profanado por un medio de comunicación desde la paralización de las obras, acaecida tras la moratoria nuclear decretada por el Gobierno socialista en 1982 (si bien la paralización total no llegó hasta 1984). Tan sólo la artista bilbaína Marisa González pudo plasmar en fotografías, en 2002, el proceso de desmantelamiento de los equipos electrónicos y técnicos de la central nuclear, proceso que resumió en la exposición Nuclear LMNZ. Mecanismos de control²¹².

²¹² HERMOSO, B. y CONESA, Ch.: “Viaje a la central dormida de Lemóniz” en *elmundo.es* 26 Febrero 2006: <http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2006/335/1140797449.html>. [Fecha de consulta: Julio 2015].

El proyecto de la *Central Nuclear de Lemóniz (2003-2004)* se extiende a través de diferentes medios materiales para formar un gran puzzle de significado no sólo partiendo de la arqueología industrial, sino pivotando en torno al eje de la energía nuclear. Con todo el material recopilado en febrero de 2002, González ha construido instalaciones de objetos y documentos, siendo llamativa la de *Fallo de motores* [6.14], hecha con las cajas de luz que emitían señales de alarma, procedentes de la sala principal de controles [6.19]. También elaboró diferentes vídeos: *Salido del infierno* 9'30min; *El descendimiento de la Cruz* 9'43min; *El gran muro* 5'18min; *Turbina fragmentada* 3'41min; *Naturaleza agredida* 5'08min. Y para terminar están sus series fotográficas, de las que he seleccionado algunas imágenes para su análisis.

Explica Nekane Aramburu que González, cuando cartografía las ruinas industriales, suele centrar su objetivo fotográfico en dos tipos de elementos: las máquinas de producción y la arquitectura fabril en conjunción con su entorno²¹³. Hemos visto que es así en *La Fábrica*, donde las imágenes seleccionadas para su análisis muestran desde las máquinas para amasar el pan, los conductos y tuberías, sus fachadas y el ecosistema particular creado en sus cubiertas. En Lemóniz el trabajo de la artista cristaliza en múltiples direcciones que parten del desmantelamiento de los equipos electrónicos en torno al reactor. De esta manera, tenemos imágenes del interior del reactor y su exterior, de las salas de máquinas para el control y del paisaje exterior.

La imagen icono de este proyecto es la **6.11**, donde la Central Nuclear de Lemóniz se presenta monumental ante el objetivo de Marisa González con el cuerpo cilíndrico y gigante de su reactor, que haría las delicias compositivas para Cézanne o Picasso. González trata el cuerpo del reactor como un elemento geométrico que invade toda la imagen con su masa, como si fuese una escultura. Retomando la figura del Stalker de Tarkovsky

²¹³ ARAMBURU, N.: "Las sombras de las fábricas son alargadas" en VILLA, R. de la (dir.): *Marisa González. Registros domesticados*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, pp.73-84.

[6.12], es como si éste nos hubiera guiado a través de la Zona para llegar a esta Central intacta, donde no hubo catástrofe radiactiva, pero sí conllevó catástrofe humana, por las muertes de los atentados terroristas.

La Central de Lemóniz se construyó como una gran fortaleza, con minuciosos y complicados mecanismos de control de los que la artista deja profuso testimonio: en sus fotografías hay toda una colección de cámaras de seguridad [6.18], de diferentes formas y colores, como pequeñas esculturas robóticas que observan y vigilan. Y también está el gran muro que protege a la Central del mar [6.13]. Bueno, en realidad no la protege del mar, sino de una posible amenaza de torpedos submarinos que pudiesen dañar la Central. Sin embargo la fotografía escenifica la lucha sublime del hombre contra la naturaleza, las barreras arquitectónicas que se le pone a la misma para domesticarla. Y pese a toda esta parafernalia para mantener bajo control la fuente de energía más peligrosa, surgida en el siglo XX, la amenaza nuclear provocó una de las luchas ciudadanas más importantes en la España de los setenta.

Esta amenaza nuclear es personificada en la obra de González a través de las cajas de luz con señales de alarma [6.14] y evoca por qué la Central se paralizó en 1984. Las obras habían comenzado en 1972 y pocos años después empezó a fraguarse la protesta contra la nuclear entre un grupo de vecinos. Las cajas de luz de *Fallo General de Motores* tienen dos direcciones de significado. Por un lado recuperan la memoria de luchas ciudadanas que envolvieron la Central, ya que la misma no tiene memoria de trabajo, pues nunca se llegó a inaugurar. Recuerdan la importante conciencia ecológica del pueblo vasco que dio lugar a uno de los movimientos antinucleares más fuertes del mundo. Esos vecinos que se movilizaron para defender sus paisajes crearon una *Comisión de Defensa de una Costa Vasca No Nuclear* en Mayo de 1976²¹⁴, para la que el escultor Eduardo Chillida diseñó el anagrama que se convertiría en el símbolo de

²¹⁴ EUSKAL TELEBISTA: *Lemoiz, la central fantasma*, documental, 68min, País Vasco, Euskal Telebista, 2006.

la lucha ciudadana [6.20]. El símbolo creado por Chillida evoca el infinito, la forma del infinito imperfecta, hecha con trazos que recuerdan las esculturas de hierro forjado del artista. Chillida crea sus esculturas para dialogar con la naturaleza: con el cielo, el mar y el horizonte. Por ello es lógico que emprendiera su defensa de una costa vasca no nuclear, por su amor romántico al paisaje puro y no contaminado de su tierra natal, de la que él se considera parte, como un árbol de la misma²¹⁵. El escultor vasco tenía una profunda preocupación por el concepto de lugar como algo infinito y homogéneo, de ahí la utilización del símbolo del infinito para la defensa combativa de su hogar.

Por otro lado, la segunda dirección de significado de *Fallo General de Motores* [6.14] se dirige hacia el imaginario del desastre nuclear. Es preciso insertar este proyecto de González dentro del imaginario que el mundo contemporáneo ha creado para la ciencia ficción de catástrofes, ya que la *Central Nuclear de Lemóniz* evoca un mundo de desastre nuclear no consumado. El imaginario del desastre nuclear se gesta con las imágenes de las bombas atómicas lanzadas sobre Hiroshima y Nagasaki en 1945 y se afianza con las amenazas nucleares de la Guerra Fría y con el desastre de Chernobyl en 1986. Carlos Jiménez señala la doble vertiente nihilista de la energía nuclear en la historia contemporánea²¹⁶: por un lado este tipo de energía puede conllevar la mutua destrucción asegurada, ya que la aniquilación del adversario sólo puede lograrse al costo de la propia destrucción. Por otro, la energía nuclear se basa en el dominio absoluto de la naturaleza por la capacidad de destruirla de un solo golpe.

Las imágenes de la *Central Nuclear de Lemóniz* advierten de los peligros de la energía nuclear. Muestran una naturaleza degradada y evocan una poderosa lucha ecologista. González avisa de esta manera:

²¹⁵ CALVO CAPILLA, S.: *Espacio, música y naturaleza. Monumentos públicos de Eduardo Chillida*. Centro Virtual Cervantes. <http://cvc.cervantes.es/actcult/chillida/acerca/calvo.htm> [Fecha de consulta: Julio 2015].

²¹⁶ JIMÉNEZ, C.: "Lemóniz. Historia, mito y ruinas en la encrucijada de una central nuclear" en GONZÁLEZ, M.: *Nuclear LMNZ, mecanismos de control*. Burgos: Caja Burgos, 2004.

Dependemos de la naturaleza, pero el desarrollo la agrede e invade. Nos preocupa la conservación del planeta, pero no renunciamos a nuestra calidad de vida. La civilización avanza arrasando los lugares naturales. Esta exposición es una aportación, al controvertido debate a nivel mundial sobre la energía nuclear²¹⁷.

Sus imágenes captan bellos paisajes de la cala de Basordas, emplazamiento de la Central, poblados con postes, alambradas y cámaras de seguridad [6.15 y 6.16]. Y pese a su mensaje negativo sobre el control excesivo de la Naturaleza, las imágenes permiten evocar esas ruinas invadidas por la vegetación, pues Lemóniz no es otra cosa que una ruina, por mucho que se la haya querido seguir manteniendo por la empresa que la construyó (Iberduero, que se convertiría en Iberdrola).

Siguiendo con el imaginario de la ciencia ficción de catástrofes, la naturaleza agredida pero bella del entorno de Lemóniz puede evocar la del filme de animación *Nausicaä del Valle del Viento* 1984²¹⁸, de Hayao Miyazaki, japonés, un pueblo especialmente sensible a la catástrofe nuclear. He querido traer aquí una imagen del cómic de Nausicaä [6.17] en el que se ve a la protagonista sobrevolando los vestigios de los avances tecnológicos del pasado, invadidos por la naturaleza. El filme aborda temas como las relaciones entre naturaleza y sociedad, el crecimiento insostenible y la conciencia ecológica. Habla de contaminación atmosférica, deforestación, desertización y el impacto de una guerra nuclear sobre el planeta... y la importancia de la gestión de los residuos. Todos ellos temas presentes también en la obra de González que retrata la Central como los vestigios de una civilización pasada.

Las imágenes de *Lemóniz* muestran un ecosistema degradado, evocan una poderosa lucha ciudadana que eclosionó en el movimiento antinuclear más fuerte del mundo hasta el momento y llaman a la reflexión sobre el concepto de sostenibilidad ecológica, lo que para González parece ser un punto importante,

²¹⁷ GONZÁLEZ, M.: *Naturaleza agredida. Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2006. Vídeo 5'08min. Consultado en: <http://www.marisagonzalez.com/lmnz/naturaleza/naturaleza.htm> [Fecha de consulta: Julio 2015].

²¹⁸ MIYAZAKI, Hayao: *Nausicaä del Valle del Viento*, 116min. Japón: Estudio Ghibli, 1984.

pues con el material de la *Central* realizó un vídeo que llevaba por título *Naturaleza agredida*²¹⁹. Sin embargo, los debates teóricos sobre el concepto de desarrollo sostenible no parecen escapar a la mirada crítica de González.

Por un lado, con sus trabajos con las ruinas industriales toma partido por el concepto de desarrollo sostenible que la ONU definió en 1987 en el documento llamado *Our Common Future*: "como el desarrollo que encuentra las necesidades del presente sin comprometer la habilidad de las futuras generaciones para buscar su propio bienestar"²²⁰. Pero por otro, es muy consciente de que la manera como se está llevando a cabo la agenda verde del desarrollo sostenible desde Occidente acarrea problemas éticos. Sus proyectos posteriores sobre las trabajadoras de Tailandia y Birmania parecen subrayar la crítica que la teórico poscolonial Gayatri Spivak apunta hacia el eufemismo del desarrollo sostenible.

Spivak señala que la agenda verde creada en defensa de la justicia ecológica prioriza las necesidades de las naciones desarrolladas sobre las demás: la limpieza medioambiental de Europa y Norteamérica se ha hecho a costa de transferir sus industrias contaminantes y la responsabilidad ecológica a los países del Sur, quienes ahora hacen frente a los mayores impactos futuros del calentamiento global²²¹. Se trata de otra explicación al origen del fenómeno de la deslocalización. Sin embargo, González se ha centrado más en el impacto social, sobre las personas y sus condiciones de trabajo, para mostrar esta transferencia de responsabilidades ecológicas y de justicia social hacia el Tercer Mundo. La *Central Nuclear de Lemóniz* abre un debate dentro de la obra de la propia artista que dialoga con

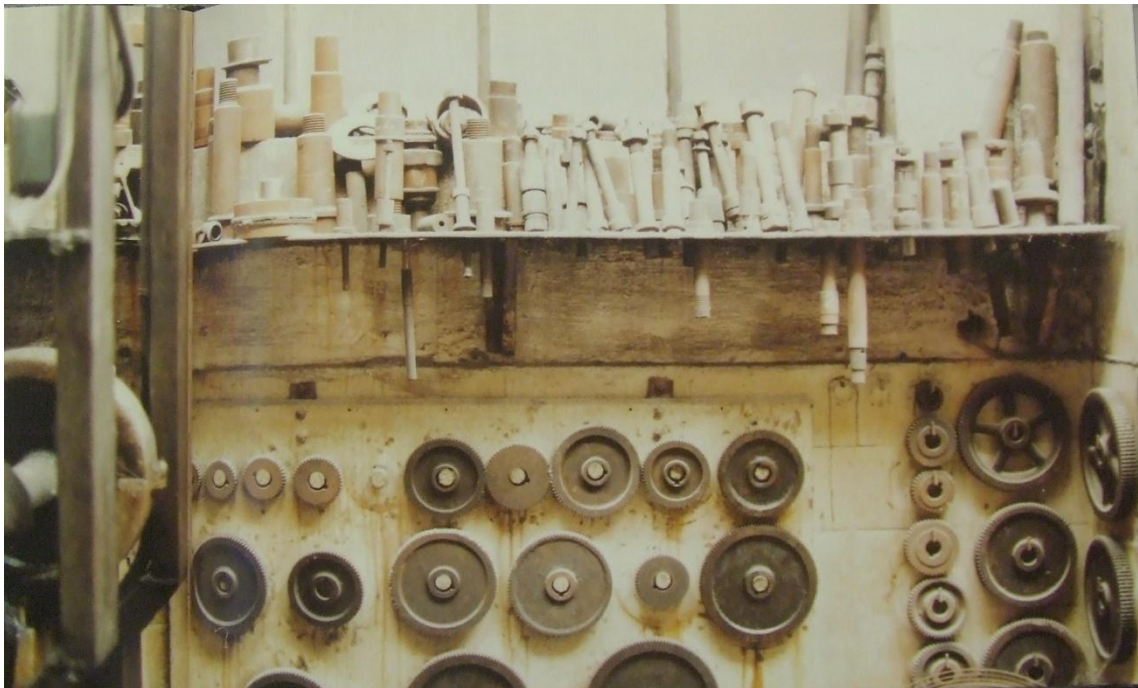
²¹⁹ GONZÁLEZ, M.: *Nuclear Lemóniz. Naturaleza Agredida*, Vídeo 5'08min. 2003-2006.

²²⁰ Traducción propia del original: "Sustainable development is development that meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs." En: ORGANIZACIÓN DE NACIONES UNIDAS: "Chapter 2: Towards Sustainable Development" en *A/42/427. Our Common Future: Report of the World Commission on Environment and Development*, <http://www.un-documents.net/our-common-future.pdf>. [Fecha de consulta: Julio 2015].

²²¹ He recogido la alusión a las teorías de Gayatri Spivak del siguiente artículo: DEMOS, T.J.: "The Politics of Sustainability: Art and Ecology." En MANACORDA, F. y YEDGAR, A. (eds.): *Radical nature: art and architecture for a changing planet, 1969-2009.*, Londres: Koenig Books, 2009, pp. 17-30.

sus trabajos posteriores, mostrando un pensamiento coherente y comprometido con la justicia social y global.

IMÁGENES 6. Las ruinas de la deslocalización
por Marisa González.



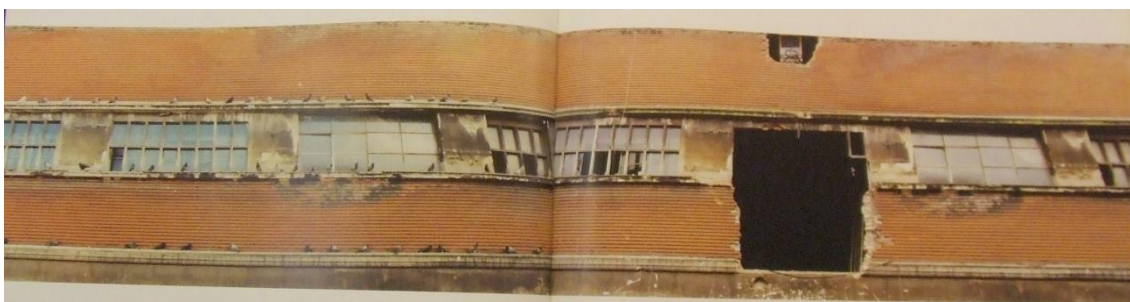
[6.1] Marisa GONZÁLEZ: *La Fábrica*, 2000-2001. Fotografía.



[6.2] Marisa GONZÁLEZ: Máquinas de harina. *La Fábrica*, 2000-2001. Fotografía.



[6.3] Marisa GONZÁLEZ: Conductos para la harina. *La Fábrica*, 2000-2001. Fotografía.



[6.4] Marisa GONZÁLEZ: Fachada. *La Fábrica*, 2000-2001. Fotografía.



[6.5] Marisa GONZÁLEZ: Torres. *La Fábrica*, 2000-2001. Fotografía.



[6.6] Marisa GONZÁLEZ: Torres durante el derribo. *La Fábrica*, 2000-2001. Fotografía.



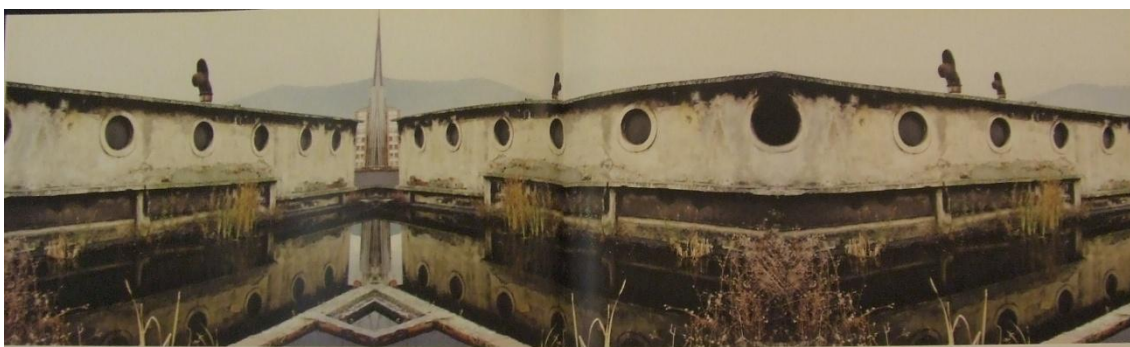
[6.7] Marisa GONZÁLEZ: Fotograma del vídeo *El derribo*. *La Fábrica*, 2000-2001.



[6.8] Marisa GONZÁLEZ: Cubiertas de agua. *La Fábrica*, 2000-2001. Fotografía.



[6.9] Andrei TARKOVSKY: Fotograma de *Stalker*, 161 min, Rusia, 1979.



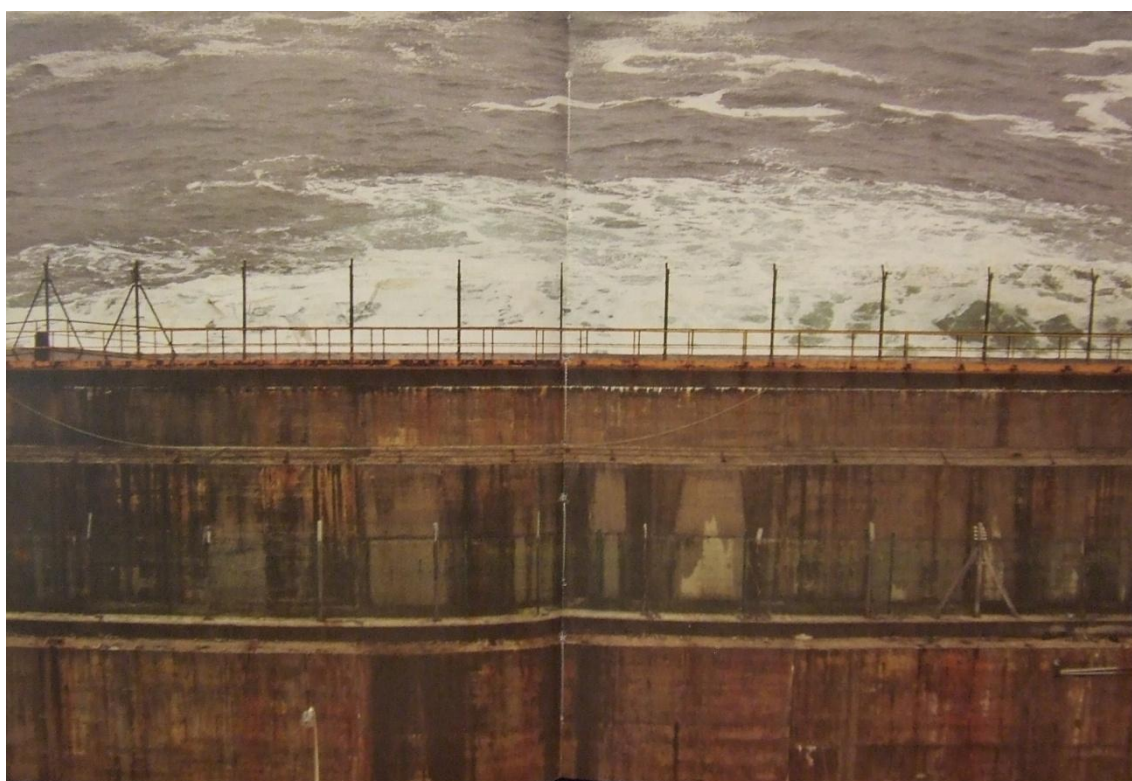
[6.10] Marisa GONZÁLEZ: Cubiertas. *La Fábrica*, 2000-2001. Fotografía.



[6.11] Marisa GONZÁLEZ: Reactor. *Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2004. Fotografía analógico-digital impresa sobre pancarta con técnica de ink-jet gigantografía. 330x230cm.



[6.12] Andrei TARKOVSKY: Fotograma de *Stalker*, 161 min, Rusia, 1979.



[6.13] Marisa GONZÁLEZ: Muro y mar. *Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2004. Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100x150cm.



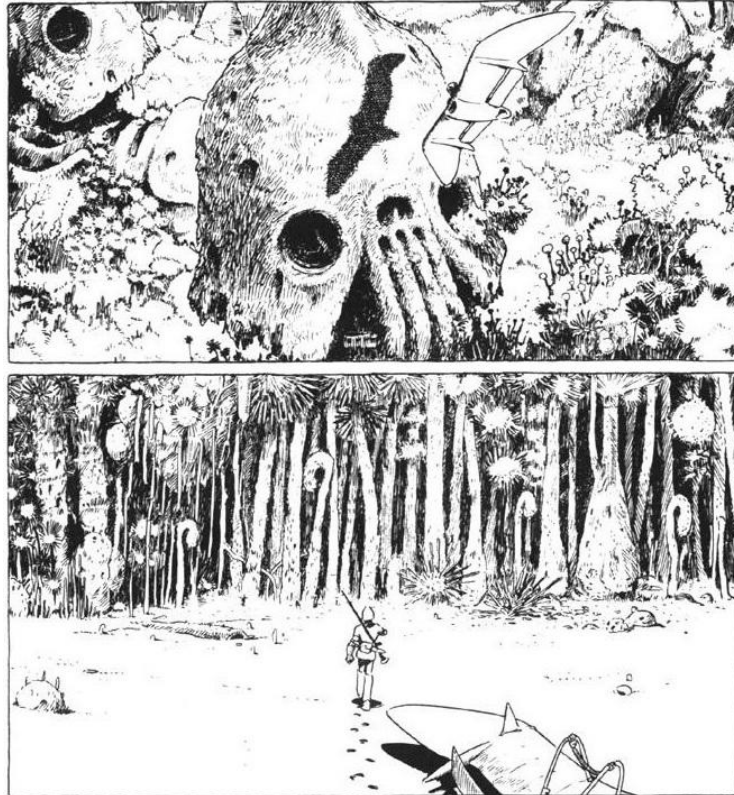
[6.14] Marisa GONZÁLEZ: Fallo general. *Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2004. Diversos objetos. Medidas variables.



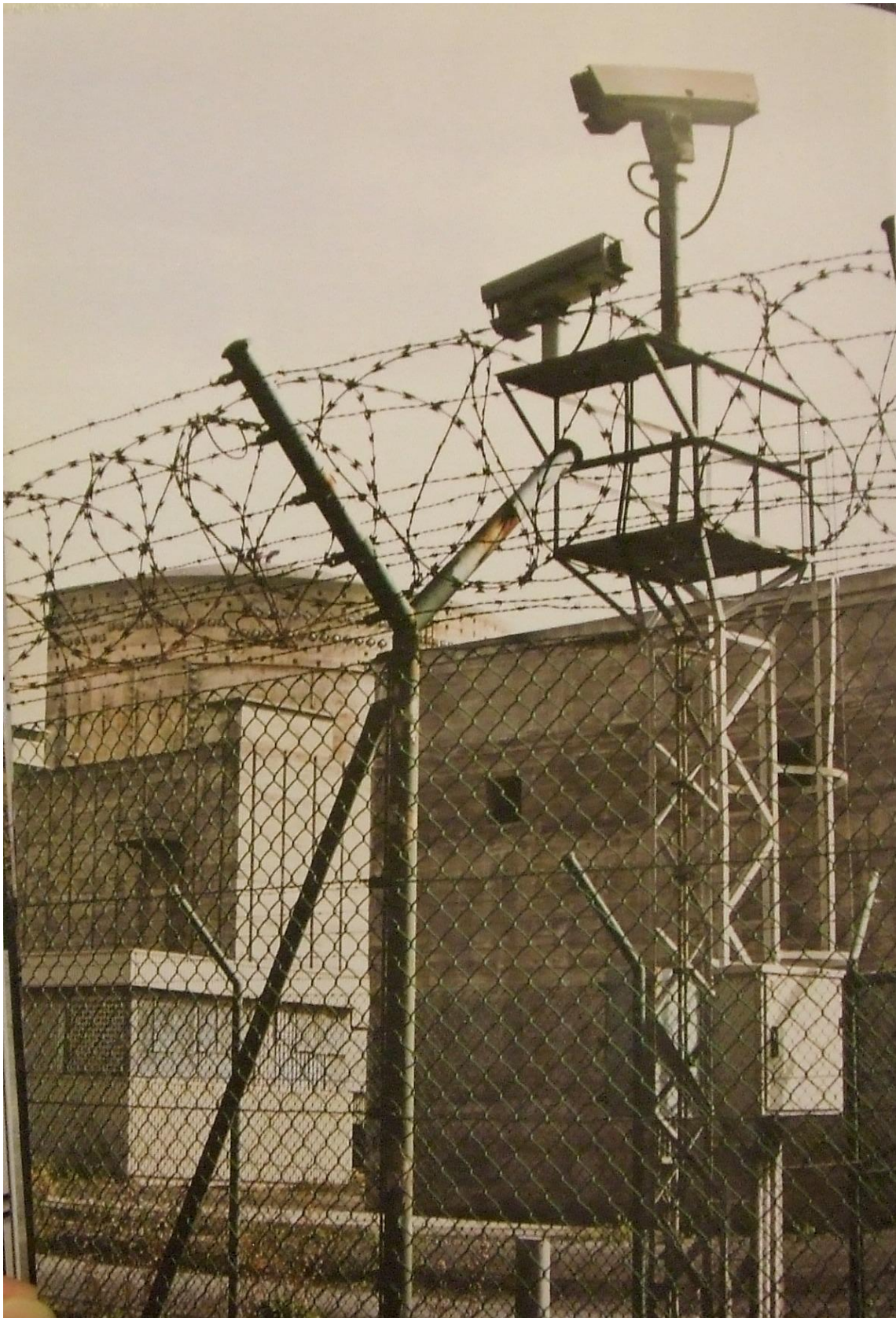
[6.15] Marisa GONZÁLEZ: Paisaje alambrado. *Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2004. Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100x150cm.



[6.16] Marisa GONZÁLEZ: Paisaje controlado. *Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2004. Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100x150cm.



[6.17] Hayao MIYAZAKI: Página del cómic *Nausicaä del Valle del Viento*, que será la base para el film homónimo: *Nausicaä del Valle del Viento*, 116min. Japón: Estudio Ghibli, 1984.



[6.18] Marisa GONZÁLEZ: Cámara de seguridad. *Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2004. Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100x150cm.



[6.19] Marisa GONZÁLEZ: Una sala de controles. Central Nuclear de Lemóniz, 2003-2004. Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100x150cm.



[6.20] Eduardo CHILLIDA: Anagrama para la Comisión de Defensa de una Costa Vasca No Nuclear, 1976.

7. Lugares para la nostalgia²²².

A mi modo de ver, la nostalgia se establece como un intermediario entre la memoria colectiva y la individual²²³.

Las ruinas industriales pertenecen a la memoria colectiva de Occidente. En los últimos años se las ha convertido en patrimonio, así como se ha aceptado la arqueología industrial dentro del mundo académico. Es así como las ruinas de la industria empiezan a entrar en la historia occidental, disecadas, convertidas en museo. Sin embargo, la memoria colectiva ha realizado otros trabajos con estas ruinas, antes de haber sido aceptadas dentro del discurso patrimonialista occidental. Las ruinas industriales se han alzado desde los años setenta del siglo XX como signos de nostalgia por un pasado industrial de trabajadores y esta nostalgia se ha traducido en la cultura material de Occidente de formas muy distintas.

Los lugares de la industria abandonados son baluartes de una emoción que aún está muy lejos de desaparecer. Es por ello que para abordar el estudio de la emoción de la nostalgia por un pasado industrial y su presencia en la memoria colectiva de Occidente, he querido estudiar una práctica, artística, que pertenece más a la cultura popular que a los dispositivos de creación y transmisión del sistema del arte. Esta práctica es la exploración urbana, un movimiento a nivel global que documenta el abandono en todas sus facetas.

²²² Descubrí el mundo de la *exploración urbana* gracias al entusiasmo del incansable geógrafo Juan Vázquez Navarro. La inclusión del *URBEX* en esta Parte Segunda se debe a él, por lo que demuestro aquí mi más sincero agradecimiento.

Una primera aproximación al *URBEX* como práctica artística que nos lega un importante cuerpo de imágenes sobre ruinas en el presente, la realicé en el seno de las “XVI Jornadas Internacionales de Patrimonio Industrial” organizadas por INCUNA en Gijón entre el 24 y 27 de Septiembre de 2014. El trabajo presentado para el análisis y debate llevaba por título: “*Territorio abandonado*: transgresión en la mirada al paisaje industrial”.

²²³ En BOYM, S.: *The future of nostalgia*. Nueva York: Basic Books, 2001. Traducción propia del original: “In my view, nostalgia remains an intermediary between collective and individual memory”.

7.1. OFF THE BEATEN PATH²²⁴.

Desde que la web viene siendo un archivo de archivos que conecta a todo el mundo en redes de intercambio, se ha simplificado relativamente el estudio de comportamientos sociales, grupos, tendencias... De esta manera internet supone una herramienta imprescindible en cuanto a archivo de imágenes por la facilidad que ofrece a cualquier ciudadano del mundo de compartir sus imágenes y ponerlas a disposición de los demás. La práctica artística que ahora me dispongo a examinar puede encontrarse en ese archivo de archivos que es internet. Se trata de numerosos archivos de imágenes que se clasifican y etiquetan dentro de la práctica de la exploración urbana o *URBEX* (*urban exploration*), y que tienen su plasmación en páginas web realizadas por individuales que dedican su tiempo libre a este nuevo hobby de la era postindustrial. Concretamente, para abordar el estudio de esta práctica he seleccionado la página web de Nacho Labrador, que se titula *Territorio Abandonado* (www.territorioabandonado.org) [7.1], a través de la cual nos adentramos en un terreno plagado de imágenes de ruinas, testimonio de la emoción de nostalgia que recorre Occidente.

Pero antes de describir con detalle algunos reportajes fotográficos de Nacho Labrador, es preciso que definamos, enmarquemos y comprendamos esta práctica de la exploración urbana. La exploración urbana consiste en encontrar, visitar y documentar lugares, espacios realizados por el hombre, no naturales, que despiertan interés por estar fuera de los caminos trillados de la cotidianidad. Para la persona que practica la exploración urbana como hobby y se apasiona por ella, la ciudad se convierte en un terreno de juegos y el individuo deviene un elemento activo en la creación de sus propias aventuras para el juego. Aquí el juego está marcado por la curiosidad y el deseo de transgredir los límites espaciales de la ciudad en los que se desarrolla la rutina diaria. Los sitios más típicos, objeto de querencia por estos exploradores peculiares, son los lugares

²²⁴ Literalmente significa “fuera del camino trillado”. Es una frase que se suele repetir en los textos que hablan sobre la práctica de la exploración urbana.

abandonados, en ruinas. Pero sin embargo, la exploración urbana no se reduce a las ruinas de la ciudad: se interesa también por la amplia red de caminos subterráneos, túneles de metro, redes sépticas, de transporte, lo que viene a ser el inframundo de la ciudad, junto a los lugares prohibidos al público en general, a los que tienen acceso tan sólo los que van a trabajar a esos lugares, como pueden ser los edificios en construcción, bloques de oficinas o de cualquier otro uso activo, hoteles, etc. Todas estas áreas de interés para el explorador urbano se caracterizan por ser lugares fuera de los límites impuestos para el público general.

No obstante, por lo que nos interesa la exploración urbana en el cuerpo de esta segunda parte dedicada a las ruinas industriales, es precisamente por eso: porque uno de los objetos fundamentales de sus visitas son las ruinas, los lugares abandonados. Y de hecho, la forma como se ha contagiado la exploración urbana en el ámbito español se entiende principalmente como exploración de lugares abandonados. Cabe preguntarnos también que si la exploración urbana incumbe a todo tipo de ruinas ¿por qué la hemos ubicado en el seno de este segundo capítulo dedicado a las ruinas de la industria? El URBEX nace como práctica en Norteamérica, donde las ruinas más comunes son básicamente industriales. La ruina natural para el URBEX es la ruina de las zonas industriales, porque esta práctica surge en un ámbito donde no hay ningún otro tipo de ruinas en el imaginario colectivo, como sí que lo hay en la vieja Europa desde el Romanticismo.

El URBEX nace en Estados Unidos y Canadá de una manera más definida en la década de los ochenta del siglo XX. Es una práctica que se extiende muy deprisa, llegando a ser masiva primero en Rusia, donde abundan los pueblos vacíos, signos del declive del sistema comunista, y después en Centro-Europa, donde la desindustrialización por deslocalización plaga con sus fantasmas arquitectónicos las ciudades de honda tradición ligada a la industria. Antes de que el URBEX llegara a ser una moda y se etiquetase como un nuevo tipo de ocio alternativo, lo que

encontramos es a miles de individuos con una misma querencia: explorar lo oculto, los márgenes de la ciudad, todo aquello que se escapa a los caminos trillados que establece la rutina. Jeff Chapman, alias Ninjalicious, fue de las primeras personas que intentó codificar la práctica del URBEX a través de la creación de un sitio web en 1996, infiltration.org. En esta web, Chapman redacta una serie de consejos para las personas interesadas en explorar los márgenes de la ciudad. Todos los consejos los emite desde su propia experiencia como explorador urbano. Los contenidos de su web acabarán conformando un libro que vio la luz en 2006, un año después de su muerte: *Access All Areas: a user's guide to the art of urban exploration*²²⁵.

En *Access All Areas* Chapman establece algunos hitos en el tiempo que ponen en antecedentes la querencia colectiva por explorar los lugares ocultos de la ciudad. Por ejemplo, explica cómo en 1861 el poeta Walt Whitman publica un escrito en el *Brooklyn Standard* donde cuenta su visita al primer túnel de metro construido en el mundo, el Atlantic Avenue Tunnel de 1844, pero cerrado en el momento en que lo visita Whitman²²⁶. También habla de cómo en 1921 los dadaístas organizan un recorrido por un edificio abandonado, la iglesia de Saint Julien le Pauvre de París; en el grupo se encontraban André Breton, Paul Éluard, Francis Picabia y Tristan Tzara.

Y es que el Dadá había tomado el tema del "movimiento" que tanto había interesado a las vanguardias artísticas de principios de siglo para aplicarlo al espacio urbano mediante exploraciones y caminatas por los lugares aparentemente más banales de la ciudad, aquéllos lugares que nunca formarían parte de una postal pero que sí formaban parte de la vida cotidiana y rutinaria de las personas que vivían y pasaban todos los días por ellos. Las visitas de estos lugares vacíos de significado se hacía para restar importancia al tema de la sacralización del arte, ya que con la mirada del artista, cualquier lugar, por vacío de significado que fuera, formaría parte de la experiencia

²²⁵ NINJALICIOUS: *Access all areas: a user's guide to the art of urban exploration*. Canadá, 2005.

²²⁶ *Ibidem*, Appendix: Urban Exploration Timeline, pp.229-237

artística, con lo que se unía vida y arte que era lo que realmente pretendía el Dadá. Posteriormente, los surrealistas retomaron el tema del callejeo dadá para buscar lo maravilloso dentro de lo cotidiano. La deambulaci3n surrealista propone un viaje errabundo de forma inconsciente. De este modo los lugares banales del Dadá se convierten en lugares con significado dentro del subconsciente, llenando así de experiencias fantásticas, extraordinarias y oníricas la rutina de la persona²²⁷.

También en los hitos temporales que señala Chapman encontramos la publicaci3n de Guy Debord de *Introducci3n a una Crítica de la Geografía Urbana* en 1955, donde Debord explica en qué consiste la *dérive*. La *dérive* situacionista intentaba llevar al plano de la realidad cotidiana los sueños maravillosos del subconsciente de los que hablaban los surrealistas, dando un giro al lugar cotidiano banal hacia un espacio más lúdico que acabara con el aburrimiento y la alienaci3n de las personas en su tiempo libre. La *dérive* era una acci3n que creaba situaciones fugaces que se consumían y no dejaban huella material y además eran acciones que no entraban dentro de los límites del sistema de consumismo voraz que imponía la sociedad del espectáculo²²⁸. El propio Débord lo explica así:

Incluso ciertas bromas consideradas equívocas, que han sido siempre censuradas en nuestro entorno como, por ejemplo, introducirse de noche en las casas en demolici3n, recorrer sin parar París en auto-stop durante una huelga de transportes para agravar la confusi3n haciéndose conducir donde sea, o errar por los subterráneos de las catacumbas prohibidos al público.²²⁹

Como vemos, el fenómeno de la exploraci3n urbana tiene una importante conexi3n con este deseo colectivo del siglo XX por transgredir los espacios prohibidos de la ciudad y explorarlos para insertarlos en la vida. Pero siguiendo con Chapman, la mayoría de los hitos que señala en su línea del tiempo del URBEX

²²⁷ CARERI, F.: “Anti-walk” en *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp.68-118.

²²⁸ Definida por Débord en su libro publicado en 1967. DÉBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pretextos, 2000.

²²⁹ Cita recogida en CARERI, F.: “Anti-walk” *Op.cit.* pp.68-118.

son crónicas de personas que se cuelan solas a explorar lugares prohibidos u ocultos: individuos que quedan atrapados en las cloacas o mueren mientras caminaban por túneles de metro, personas interesadas en explorar el subsuelo de edificios antiguos como Notre Dame de París... Conforme se acerca en el tiempo a finales del siglo XX, vemos cómo Chapman empieza a utilizar la palabra *URBEX* para referirse a una práctica que poco a poco se va definiendo a nivel global a través de ser compartida en la web y de crear una red de intercambio para personas que realizan una misma práctica de ocio.

Es importante la presencia de diferentes prácticas artísticas del siglo XX en la línea del tiempo elaborada por Chapman para el URBEX. No era necesario que lo dijese Chapman para habernos dado cuenta quienes conocemos la historia del arte del último siglo XX, de que precisamente la práctica artística ha trabajado con esa pulsión por explorar los límites prohibidos del escenario urbano en el que vivimos, mostrando la presencia de un deseo de transgresión colectivo por expandir y agrandar los límites impuestos para la existencia humana en la ciudad, por explorar los márgenes de lo legítimamente urbano. Y por ello es inevitable citar aquí a Walter Benjamin para justificar con sus palabras la pulsión colectiva por lo oculto y olvidado de la ciudad. Benjamin reflexionó y argumentó sobre el nuevo tiempo impuesto por la Modernidad, un tiempo acelerado que se dirige como un huracán hacia el futuro, dejando enormes montones de escombros a sus espaldas (recordemos su famoso texto del Ángel de la Historia²³⁰). Benjamin veía que el tiempo de la Modernidad se basa en el avance constante hacia el futuro: la progresión de lo nuevo, lo imprescindible de los avances técnicos, la dinámica capitalista del consumo, del usar y tirar. Por eso en sus *Tesis sobre la Historia* y en su *Libro de los Pasajes*, Benjamin quiere mostrar cómo ese tiempo de avance constante hacia el futuro también va dejando residuos por el camino que no se pueden esconder, basura abandonada a su paso: ruinas, cosas viejas fuera de las modas, memorias del pasado, el relato histórico de los vencidos, fragmentos que no tienen cabida en la dictadura de

²³⁰ BENJAMIN, W.: *Tesis sobre la historia*, México: UACM, 2008 (1940), p.44.

lo nuevo del tiempo moderno. En su *Libro de los Pasajes* reflexiona sobre la enorme sedimentación histórica del París arcaico, con innumerables lugares ocultos a la vivencia impuesta por el tiempo moderno:

París se alza sobre una red de cavidades subterráneas desde donde retumban los ruidos del metro o del ferrocarril... Y este gran sistema técnico de calles y tuberías se entrecruza con las antiquísimas bóvedas subterráneas, cavernas calcáreas, grutas y catacumbas que desde la Alta Edad Media se han multiplicado con el paso de los siglos. Aún hoy por 2 francos se puede adquirir el billete para visitar este nocturnísimo París, mucho más barato y menos peligroso que el de la superficie. La Edad Media lo vio de otra manera. Sabemos por las fuentes que a menudo había gente dispuesta a enseñarles allá abajo a sus conciudadanos el demonio en medio de su infernal majestad [...] También sabemos que en tiempos de excitación general circulaban muy rápido por las catacumbas los rumores más inquietantes, por no hablar de los espíritus proféticos y de las sibilas, que tienen allí sus competencias por derecho propio. [...] y más tarde se extendió involuntariamente entre las masas el rumor de que algunos barrios de la ciudad estaban a punto de hundirse.²³¹

Benjamin hace una oda a los resquicios de la ciudad, sus ruinas fuera de la Historia, escondidas a las rutas del turismo y pone en valor las leyendas creadas alrededor de ellas. Su intención es entonces mostrar cómo la aceleración del tiempo moderno crea un gran infierno de sedimentación en la ciudad. Los sedimentos de épocas pasadas quedan escondidos, sepultados, formando moradas infernales que atormentan con su presencia fuera de tiempo a la dictadura de lo nuevo. Estas reflexiones de Walter Benjamin sobre el tiempo de la Modernidad ponen en antecedentes el deseo colectivo por explorar lo oculto, olvidado y prohibido de la ciudad. Y la práctica del URBEX es una muestra más de ese modo de sentir colectivo presente en el siglo XX.

²³¹ BENJAMIN, W.: “París arcaico, catacumbas, demoliciones, ocaso de París” en BENJAMIN, W.: *Libro de los pasajes*, 2005, Akal, Madrid, pp. 109-26.

7.2. TAKE NOTHING BUT PICTURES²³².

El explorador urbano es un buscador de tesoros ocultos y escondidos, de rastros de vidas de tiempos pasados. La imagen 7.2 muestra una maleta llena de objetos hallada en una mansión colonial situada en algún lugar de la Península Ibérica. Pertenece al reportaje fotográfico llamado *Mansión Colonial* de Nacho Labrador²³³. He elegido la web *Territorio Abandonado* realizada por Nacho Labrador (Requena, 1989) como objeto de análisis de la práctica del URBEX aquí en España. Considero su página web como una de las más cuidadas dentro del ámbito nacional. No es la web del URBEX más extensa aquí en España, ni es la más antigua, ni la más minuciosa. Sencillamente es una web que nos cuenta historias, leyendas, que se preocupa por compartir la experiencia estética y emocional que el autor siente cuando explora los lugares abandonados.

Navegando por *Territorio Abandonado* su autor nos hace partícipes de sus emociones, de sus hallazgos, nos brinda incluso una cuidada banda sonora seleccionada por él mismo, para acompañar nuestro trayecto intermitente por su web. Ésta página web del URBEX, como indica su nombre, sólo explora lugares abandonados. Y es que la exploración urbana se ha contagiado a España como exploración del abandono. Hay muy pocos exploradores urbanos que se introduzcan de forma clandestina en otros lugares del URBEX a nivel internacional, como lugares en construcción, cloacas, etc. Y si lo hacen, no lo comparten en sus sitios web porque se arriesgan a ser perseguidos por la ley. Respecto a cómo actuar frente a la ley, la obra citada de Ninjalicius ofrece varias pautas y vierte su opinión al respecto.

En primer lugar no considera que pasear por un lugar vacío sea allanamiento de morada (lo que en el caso español está regulado

²³² “No llevarse nada, salvo imágenes”.

²³³ LABRADOR, N.: *La Mansión Colonial, Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Septiembre 2014 [Fecha de consulta: Octubre 2014].

por el artículo 202 del Código Penal²³⁴). Para ello se acoge al antiguo concepto de usufructo, según el cual cualquiera tiene el derecho a disfrutar la propiedad de otro siempre que no la cambie ni la dañe de ningún modo. Como concepto general, el de usufructo sirve a los *urbexers* para no ver sus exploraciones como inadmisibles o irrespetuosas²³⁵, si bien es cierto que nuestro Código Civil español regula el concepto de usufructo de un modo bien diferente, no pudiéndose aplicar a lo que el URBEX defiende. En todo caso, en España entrar en un lugar abandonado y tomar fotografías no estaría incurriendo en delito legal, pues se encuentra fuera de los límites de lo considerado como allanamiento de morada y también quedaría fuera de la ley de protección de datos, pues los lugares fotografiados no pertenecen más al ámbito íntimo de sus propietarios.

Territorio Abandonado, como decía, es una web dedicada exclusivamente a reportajes de lugares abandonados. Los reportajes se clasifican en diferentes categorías, según el tipo de edificio o lugar que se visite: abandonos en serie; alojamiento y restauración; cárceles y colegios; castillos mansiones, poblados y viviendas; hospitales y centros de salud; lugares y ruinas históricas; fábricas e industrias; ferroviarios; minería y subterráneos; militar; necrópolis y cementerios; ocio y turismo; transporte y maquinaria.

Nacho Labrador lleva realizando reportajes desde 2008, y en todos estos años ha ido aprendiendo los códigos éticos que conlleva esta forma de ocio. Podemos entender la base de su ética describiendo la fotografía de la que os hablaba antes **[7.2]**: en ella observamos numerosos objetos que harían las delicias de todo anticuario, coleccionista o expoliador, como libros, cuadernos, partituras en primer plano; y al fondo sillas, cortinajes, la propia maleta que funciona de marco... Pero sin embargo el autor del reportaje lo deja todo tal y como está, no se lleva nada a su casa. En una entrevista con Nacho

²³⁴ GOBIERNO DE ESPAÑA. MINISTERIO DE JUSTICIA: *Ley 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal. Boletín Oficial del Estado*, Madrid, 1995.

²³⁵ NINJALICIUS: *Op.cit.*, pp.69-70.

Labrador²³⁶, protagonista de mi reflexión a propósito del URBEX, me comenta la famosa frase de "Take only pictures, leave only footprints".

Es una frase que resume la ética del explorador urbano y que además se deduce del sentido común. La comunidad de exploradores urbanos utiliza como guía ética esta máxima: "no llevarse nada, salvo imágenes; no dejar nada, salvo las huellas de nuestros pasos". Se trata de una máxima que empezaron a promover los exploradores ambientalistas en EEUU a finales del siglo XIX, concretamente con la creación del Sierra Club en 1892²³⁷. Este club surgió con la idea de canalizar el deseo de muchas personas por explorar los parajes naturales salvajes de EEUU. Con esta intención, los propósitos fundadores del Club fueron "explorar, disfrutar y proteger los espacios naturales salvajes", así como "practicar y promover el uso responsable de los ecosistemas y los recursos terrestres". Es en este contexto donde surge esta máxima que la exploración urbana hace suya, demostrando de esta manera las intenciones lúdicas de este hobby postindustrial y dejando también muy claro que el único objetivo del URBEX es la vivencia estética de los lugares que se visitan, el beneficio que se deduce de la experiencia directa, sin la intención de obtener un beneficio material.

Pero a Labrador no le hace falta conocer los códigos éticos del URBEX a nivel internacional para saber que no debe sustraer nada de los lugares que visita para realizar fotografías. Él siempre es muy consciente de que esos lugares deben ser preservados. Por eso, otra de las normas no escritas que me comenta a lo largo de nuestro diálogo, y que además coincide con el pensar del URBEX, es no forzar la entrada a ningún lugar que se visite. Comprende que en el momento en que estás forzando la entrada a un sitio, estás cometiendo un delito. "Si no puedes colarte en un lugar a hacer fotos, sencillamente, te vuelves por dónde has venido". De hecho, esta situación la ha vivido muchas veces: querer explorar fábricas o casas a las que le era imposible acceder. Sin

²³⁶ LABRADOR, N.: *Entrevista a Nacho Labrador por Raquel González, Requena, 14 de Septiembre de 2014*. Inédita.

²³⁷ *Club Sierra*: www.sierraclub.org [Fecha de consulta: Octubre 2014].

embargo, la mayoría de los lugares dejados de la mano del hombre, suelen ser de fácil acceso: una ventana rota, puertas reventadas por la humedad, la vegetación u otras personas, mallas metálicas con agujeros para colarse...

Otra regla no escrita del URBEX y que Labrador ha aprendido con el tiempo es "no revelar la ubicación del lugar que se fotografía". Como explorador que se inserta en un movimiento global, realiza reportajes fotográficos de lugares increíblemente bien conservados a pesar de su vulnerabilidad, donde pueden encontrarse numerosos objetos de valor para anticuarios y que son un imán para personas interesadas económicamente. A raíz del éxito de su web, el autor recibe numerosos correos de personas que quieren saber la ubicación de sus reportajes: muchos le escriben para repetir la experiencia que Labrador comparte en su web; otros porque están interesados en la belleza del lugar y quieren hacer filmaciones, realizar cortos. Independientemente de cuál sea el motivo por el que escriben, Labrador siempre emite la misma respuesta: no quiere revelar ubicaciones a gente desconocida.

El explorador urbano se dibuja entonces como una especie héroe postindustrial con toda una ética no escrita y un estoicismo moral, que hace de él una persona consecuente de sus actos y entregada a la búsqueda de la belleza en lo prohibido. Un comportamiento que se deriva de la apreciación estética de las ruinas occidentales:

A camino entre un castillo y un terreno de juegos, la fábrica abandonada o el hospital, el teatro o la estación de tren que amenazan tristemente en el horizonte de la ciudad, se convierten en algo realmente irresistible para aquellos apasionados por descubrir lo desconocido y olvidado.

Los edificios abandonados pueden ser lugares increíblemente conmovedores y hermosos; el trágico proceso de decaimiento y entropía es tan triste como imponente para el que lo contempla. El silencio y levedad de estos lugares incitan no sólo a tomar tiempo para prestarles atención y contemplarlos, sino también para capturar aspectos

de la experiencia vivida en ellos a través de fotografías²³⁸.

Vemos en este texto la pasión por contar y crear historias a partir de la fascinación por las ruinas, el deseo del explorador por tomar las riendas de su existencia y llenar de historias oníricas el universo de su rutina. Y sobre todo, compartirlas a través de la "escritura en imágenes", favorecida por los blogs de internet. En *El Óxido del Tiempo* [7.4-7.13], Labrador nos va guiando a través de las fotografías hacia el interior de una inmensa nave industrial abandonada. La primera imagen muestra una puerta de madera que ha perdido su capa de pintura, abierta, cuyo vano negro nos invita a entrar [7.4]. Una vez dentro, las siguientes imágenes nos enfrentan a una gran nave completa de plataformas, máquinas y útiles de hierro oxidado: tanto las vigas que sustentan la precaria cubierta, como las barandillas de las escaleras, los quitamiedos de las pasarelas, las gigantescas poleas para subir cargas y la maquinaria comparten el mismo color rojizo del óxido. El autor fotografía la gran nave tanto desde un punto de vista bajo [7.5 y 7.8], que magnifica las escaleras, sus pasarelas y muestra el inestable techo como algo amenazante, como a vista de pájaro, ennobleciendo el espacio y adjetivándolo de monumental [7.6]. La enorme maquinaria duerme oxidada a lo largo de las fotografías [7.7 y 7.10], creando un imaginario de gigantes al pensar en las personas que pudiesen trabajar con semejantes moles de acero. El gusto por el placer formal de engranajes impregna también todo el reportaje [7.11 y 7.12]. Un castillete, evidentemente oxidado, no puede faltar como adjetivo del lugar [7.9]. El autor no nos dice a qué se dedicaba esta inmensa mole industrial abandonada. El reportaje es, pues, para uso y disfrute del placer estético que acarrea el óxido que lo impregna todo; lo artístico se encuentra en la experiencia estética que

²³⁸ Ninjalicious: *Op.cit.*, p.88. Traducción propia del original: "Half castle and half playground, the abandoned factory or hospital or theatre or train station that looms darkly on the edge of the skyline is virtually irresistible to those with a passion for seedking out and discovering the unknown and forgotten. Abandoned buildings can be incredibly moving and beautiful places; the whole tragic process of decay and entropy is both sad and breathtaking to behold. The silence and stillness of an abandoned building allow you to really take the time to pay attention to and reflect on the place and its impermanence, and to capture some aspects of the experience through photographs".

proporciona el abandono. El objetivo de la documentación y recogida es por mero gusto retiniano y por la evocación que puedan ocasionar las imágenes. Labrador introduce así sus fotografías, tomadas y cuidadas con el gusto del que lo hace por amor al arte:

No hay nada en la vida que pase tan rápido como el tiempo. [...] ...avanzan las épocas, avanza la vida y avanza todo. Pero también, avanzan las tecnologías, avanza la sociedad, avanza la industria...

Sin embargo, hay lugares en los que el tiempo consigue detenerse por completo y en ellos conseguimos retroceder a un pasado armonioso y esplendoroso. El tiempo se oxida y este óxido nos atrapa como esclavos de aquella actividad industrial ya obsoleta y desfasada.

Con este reportaje, nos pondremos los guantes, el mono de trabajo y el casco para adentrarnos al imperio del óxido, un lugar donde las manecillas de los relojes dejaron de avanzar y el tiempo se detuvo encerrando consigo todo lo que en su interior se encontraba. Pasen, disfruten y sean bienvenidos a El Óxido del Tiempo²³⁹.

7.3. Universo postindustrial nostálgico.

Nacho Labrador lleva practicando la exploración de lugares abandonados desde que era un niño. Colarse en casas abandonadas, locales en ruinas, fábricas cerradas formaba parte de sus juegos de infancia. Siempre ha sentido un gran interés por explorar los lugares en ruinas, como algo inherente a la curiosidad del niño que se enfoca hacia lo desconocido, hacia hacer del entorno un campo de juegos, un terreno de aventuras. Pero puede decirse que es a partir de que Nacho consigue su primera cámara réflex, cuando empieza a plantearse más en serio la exploración de espacios abandonados. Él decide entonces compartir los reportajes fotográficos que se deducen de sus viajes, de sus exploraciones y es a través de la web, curioseando en foros, buscando gente afín a su misma práctica, como encuentra el movimiento a nivel global que se viene considerando hoy como URBEX. Por eso, en el caso de Nacho Labrador, la etiqueta de

²³⁹ Nacho LABRADOR: *El Óxido del Tiempo. Territorio Abandonado*: <http://www.territorioabandonado.org/2011/03/el-oxido-del-tiempo.html> [Fecha de consulta: Octubre 2014].

“explorador urbano” es posterior a su práctica. Su querencia por explorar el abandono se ha insertado en un movimiento a nivel global.

Como decía, el deseo de explorar estos lugares le viene desde niño: sigue reproduciendo la misma práctica creativa de los niños, la mera y pura curiosidad por conocer el pasado de lugares hoy abandonados, saber de sus gentes, situar el lugar en el tiempo histórico, comprender las prácticas y trabajos del pasado, observar rastros de vidas cotidianas apagadas y olvidadas, ser testigo de otras memorias, y sobre todo, atesorar experiencias, pues para Labrador la experiencia estética que se deduce de estos lugares está por encima de todo lo demás²⁴⁰: encuentra belleza y paz en un lugar abandonado. Me pareció muy importante una afirmación de Labrador donde me comentaba que a él no le interesa ser un héroe de la exploración urbana: no le interesa la adrenalina de colarse en sitios demasiado prohibidos por la ley, ni explorar en lugares vigilados... Busca lugares olvidados, marcados por el abandono, donde pueden rastrearse modos de vida recientes o lejanos en el tiempo. Y sobre todo, busca disfrutar de una experiencia tranquila en la que deguste cada momento pasado en un lugar. Por ello es significativo el hecho de que haya vuelto varias veces a un mismo sitio donde ha realizado un reportaje fotográfico como indicio de que el autor explora los lugares no para coleccionar fotografías, sino porque realmente disfruta de la experiencia estética que se deduce de ellos.

Así, hoy día para Labrador la exploración urbana o exploración de lugares abandonados es imprescindible para vivir. Este tipo de viajes llevan colmando su tiempo libre desde que era pequeño y a día de hoy, toda su vida está enfocada a ello. Estudió la Diplomatura de Turismo en la Universidad de Valencia y trabaja gracias a ello en una estación de tren, es un operario del Ave (Alta Velocidad Española). Pero su trabajo sencillamente es una excusa que le permite subvencionar mejor sus viajes a

²⁴⁰ LABRADOR, N.: *Entrevista a Nacho Labrador por Raquel González*, Requena, 14 de Septiembre de 2014. Inédita.

lugares en ruinas. Todo su tiempo libre está enfocado a explorar y la mayoría de los amigos que tiene actualmente los ha encontrado en los grupos de exploración urbana españoles. Así en su web vemos un montón de reportajes de lugares abandonados de la Península Ibérica, pero también de otros países como Japón o Bélgica, a la que él define como el Santo Grial del URBEX europeo, pues allí confluyen numerosos viajeros de la exploración urbana.

Vemos entonces que la exploración de ruinas constituye un modo de vida, lo que nos lleva a pensar que la persona definida por ese modo de vida es nostálgica por naturaleza, pues proyecta una querencia especial por el tiempo pasado. Labrador corroboró esta afirmación explicándome cómo él tiene "su propio lugar abandonado": se trata de la casa de su abuela, un espacio hoy día cerrado que pertenece a su familia. La casa de su abuela ha constituido para él desde que es niño un lugar testigo de tiempos pasados: los muebles de su abuela, las fotografías, el espacio habitado de manera diferente... él siempre ha sido consciente de que su abuela habitaba un tiempo distinto al suyo y ello podía observarse en sus pertenencias. Hoy su abuela ya no está, pero él sigue volviendo a su casa, abriéndola como un cofre del tesoro privado y particular, lleno de memorias. Podría decirse que se trata de un gusto decimonónico por habitar otros tiempos, conocer otros modos de vida, bucear en otra cultura material, observar los resquicios que escapan al tiempo histórico con mayúsculas y querer recuperarlos a través de fotografías. Nostalgia por lo antiguo, por lo que escapa al tiempo del progreso, de lo nuevo, de lo acelerado, de las luces de neón de la ciudad.

Si bien es cierto que para el autor de *Territorio Abandonado* la nostalgia se ha convertido en un modo de vida, él mismo es consciente de que en la actualidad no todas las personas que practican la exploración urbana lo hacen por nostalgia. Hoy día la exploración urbana constituye una alternativa de ocio muy atractiva: con su difusión por la web, la proliferación de miles de páginas de exploradores urbanos,

además de una mayor democratización de la fotografía (ahora cualquier persona puede tener una cámara réflex y realizar fotos con una calidad de imagen pasmosa). Por otra parte, vivimos en una sociedad en la que la pasión por lo antiguo, por tiempos pasados, es cuestión de modas, de revivals. Así hoy día hay muchas personas que practican la exploración urbana porque está de moda, porque es una oferta de ocio más, igual que puede ser el Camino de Santiago, las rutas senderistas por parques naturales, etc. No todos los exploradores urbanos son unos nostálgicos: unos son meros coleccionistas de experiencias, otros son cazadores de tendencias. Sin embargo, Nacho Labrador afirma que todos los amigos que tiene son gente afín a su modo de sentir la exploración.

A propósito de la afirmación de que la nostalgia ha configurado un modo de vida para Labrador y la mayoría de la práctica del URBEX, una de los principales teóricos de la nostalgia como emoción histórica es Svetlana Boym, que fue profesora de estudios eslavos en Harvard, que realizó un profundo estudio de los comportamientos nostálgicos en su obra de 2001 *The future of nostalgia*²⁴¹. Boym sitúa el sentimiento de nostalgia, el dolor por estar fuera de lugar y la angustia por la irreversibilidad del tiempo, en el centro de la condición moderna. Esta autora, estudiando los comportamientos que acarrea la nostalgia en Occidente, diferencia así dos tipos: la nostalgia restauradora y la nostalgia reflexiva.

La nostalgia que restaura la sitúa en el centro de los revivals nacionales; se manifiesta en las reconstrucciones de monumentos del pasado. El pasado para la nostalgia restauradora, es un valor de uso para el presente, pues el pasado no se ve con signos de decadencia para esta nostalgia, se muestra eternamente joven. Sin embargo, el otro tipo de nostalgia, la reflexiva, está muy ligada a las ruinas, a la pátina del tiempo, a las memorias fragmentadas. Es una nostalgia crítica que permite analizar las relaciones entre el pasado, el presente y el futuro. Por ello me parece interesante que analicemos algunos

²⁴¹ BOYM, S.: *The future of nostalgia*. Nueva York: Basic Books, 2001.

reportajes de Labrador bajo esta óptica diferenciadora de dos nostalgias.

El mundo ferroviario ha sido artífice de la expansión de la industrialización a nivel global y sujeto imprescindible para el cambio de la percepción espacio-temporal: gracias a los caminos de hierro se empezó a abarcar más territorio en menos tiempo, y esto es uno de los puntos claves que han llevado a los pensadores contemporáneos a hablar de la aceleración del tiempo presente²⁴², con ciertos tintes de nostalgia. Igualmente, tanto la maquinaria como las vías férreas acusan con rapidez la obsolescencia que se traduce en su abandono y desahucio. Éste es el objeto del reportaje *Cementerio de Trenes*, con fotografías de antiguas máquinas de tren oxidadas [7.14] y vagones de pasajeros con suelos de madera y techos de los que queda tan sólo la estructura de hierro [7.15]. Otro ámbito, el de los trenes, donde la nostalgia encuentra un campo abonado por la belleza estética de las antiguas maquinarias y vagones, hechas con materiales donde aún quedaba el sello de lo artesanal como la madera, y sustituidas precisamente por el mismo motivo por el que se crearon: para dar paso a materiales más ligeros y por tanto más veloces; materiales más económicos y que pueden ser producidos en serie, como el plástico y la chapa con la que están hechos los nuevos trenes. Un mundo ferroviario destinado siempre a reducir las relaciones espacio-temporales, signo de progreso, pero que paradójicamente tampoco escapa a la nostalgia por un pasado donde se abarcaba menos espacio en más tiempo, con ritmos diferentes marcados por las antiguas maquinarias [7.16].

La Pequeña Harinera [7.17-7.30] es otro reportaje de Nacho Labrador donde documenta el estado de abandono de una antigua fábrica de harina. Cuenta el autor que este lugar en ruinas lo encontró por casualidad, conduciendo por una de esas carreteras secundarias del país, en las que fácilmente se pueden ver arquitecturas fuera de uso, donde la naturaleza ya ha empezado a

²⁴² Pierre Norá y Marc Augé hablan de la aceleración del tiempo en la Modernidad, debido principalmente a este cambio en la percepción de la relación entre el espacio y el tiempo. En NORÁ, P.: "Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux." en NORÁ, P. (ed.): *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard, 1997, pp. 23-43; AUGÉ, M.: *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 2008.

hacer su trabajo: gasolineras, hoteles, clubes de alterne, restaurantes... El reportaje sólo contempla imágenes de espacios interiores, no hay ninguna fotografía del exterior. La escala del edificio retratado no es monumental, pues no corresponde a la tipología de las grandes naves fabriles. Tiene una escala humana, abarcable, pero también con espacios diáfanos para almacenar el producto, en este caso, los sacos de harina. El reportaje está presentado de forma que nos hace deambular por las antiguas estancias de esta pequeña harinera. Comienza centrándose en un antiguo contador eléctrico [7.17], siguiendo con uno de los objetos identitarios del uso del lugar: una gran rueda de piedra, donde se molía el grano [7.18].

Las fotografías siguen por una estancia diáfana [7.19], vacía, con unas escaleras en perfecto estado que dan a un suelo que no comparte la misma conservación; el material del suelo, la madera, ha empezado a vencerse por el cese de las labores de mantenimiento. Pronto encontramos con sorpresa, en ese paseo por las estancias, la antigua maquinaria de madera de la fábrica de harinas [7.20]. La maquinaria aún conserva todas las calidades de sus materiales, pues la madera no ha empezado a deteriorarse ni un ápice, mostrándonos de este modo que su obsolescencia no se debió a un impedimento de uso. Aparatos de madera, grandes poleas de hierro distribuidas por los techos de unas estancias pequeñas, donde el número de trabajadores era reducido [7.21, 7.22 y 7.23].

El autor fotografía también los objetos dejados en las mesas [7.24], como cuerdas, tornillos, una botella de vidrio o un bidón de gasolina en chapa [7.28]. La pequeña escala de las estancias donde se conservan perfectamente todos sus antiguos artefactos que protagonizan su identidad, junto con la luz escogida para fotografiarlas y la prontitud en su estado de abandono, donde aún no se ve la sordidez de una ruina avanzada, muestran un lugar entrañable [7.25, 7.26 y 7.27]. Esta sensación se deriva además de los comentarios de Labrador, donde nos explica los usos de los artefactos que fotografía y nos habla del encanto del lugar, conectando de pleno con la fibra más

sensible de la nostalgia. *La Pequeña Harinera* ilustra estas palabras de Esperanza Marrodán que nos ayudan a comprender la proyección emocional del mundo actual en las ruinas de la industria:

Ahora, desprovistos de uso, edificios y máquinas concebidos exclusivamente para funcionar, en los que la intención estética era totalmente secundaria, adquieren un puesto en el mundo del arte gracias a esos involuntarios valores formales. Las paredes erosionadas, los vidrios rotos, los grandes espacios silenciosos y vacíos tienen una presencia innegable que abrumba silenciosamente al espectador. En su estado de ruina, las formas industriales han pasado a vincularse definitivamente a la experiencia estética²⁴³.

La *Revista del Instituto del Patrimonio Histórico* dedicó en 2007 un número al Patrimonio Industrial en el que se da cabida a esta reflexión de Marrodán sobre cómo las ruinas de la industria han pasado a formar parte del trabajo de la práctica artística del siglo XX. En su artículo describe cómo hay una intención muy clara de búsqueda de una experiencia estética por parte del arte, poniendo como ejemplo a los hermanos Bern y Hilla Becher o a Robert Smithson. Esa misma búsqueda es la que encontramos en el fenómeno del URBEX al final de siglo: el deleite en la contemplación de estos lugares donde el cese de las actividades ha transformado profundamente el territorio.

Los exploradores urbanos recogen esta nueva forma de mirar las ruinas de la industria, de las que Marrodán se pregunta “¿por qué no conservar ese mundo de sentimientos que genera la contemplación de las ruinas industriales?”²⁴⁴, a lo que esta práctica del URBEX responde con su pasión por coleccionar imágenes de estos lugares, y por ende, preservarlos y conservarlos en el imaginario colectivo. Repitamos las palabras de Sontag sobre que “el recordatorio por este medio [la

²⁴³ MARRODÁN, E.: “De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo”, en *Bienes Culturales. Revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español* 7, 2007, pp.103-17.

²⁴⁴ *Íbidem*, p.107.

fotografía] eclipsa otras formas de entendimiento y recuerdo”²⁴⁵, ya citadas para explicar la importancia de *Oscura es la habitación donde dormimos* para el imaginario colectivo del tratamiento de la posguerra a comienzos del siglo XXI.

El URBEX ha creado a nivel global enormes bases de datos sobre espacios de abandono. Sin embargo, documentar siempre ha sido algo secundario dentro de la exploración urbana, pues la creación de estas bases de datos estaba destinada en un principio a compartir colecciones personales de experiencias y memorias de aventuras²⁴⁶. Así es lógico que en los reportajes de *Territorio Abandonado* encontremos las emociones del autor: nostalgia, tristeza, indignación, tranquilidad... Labrador se preocupa por hacernos partícipes de sus emociones, escogiendo determinadas maneras de narrar las cosas y en ello conecta con los modos de hacer de los artistas del Romanticismo:

Sólo la imaginación y el sueño permiten al romántico penetrar, más allá de la apariencia, en la imagen, al mismo tiempo áurea y patética, de un mundo que habiéndose encumbrado hasta la cima de la creatividad debió conocer luego la más tenaz de las destrucciones²⁴⁷.

Estas reflexiones de Argullol sobre la importancia de la imaginación para los románticos del siglo XIX pueden aplicarse también a los exploradores de lugares abandonados. En el caso de Nacho Labrador, en su web *Territorio Abandonado* no se limita a fotografiar lo que ve para hacer crónica del abandono, para convertirse en cronista de lugares abandonados; él penetra más allá de la apariencia, inventa relatos, busca escenografías especiales dentro del lugar que visita, se deja llevar por la emoción que lo invade. Dentro de su práctica la imaginación adquiere un papel fundamental, pues cada vez que visita un lugar, para Labrador el viaje se convierte en un precioso objeto de creación, no sólo a nivel fotográfico, sino también en la

²⁴⁵ SONTAG, S.: *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1973, p.103.

²⁴⁶ *BEAUTY IN DECAY. Urban Exploration*. Londres: Carpet Bombing Culture, 2010. Traducción propia del original: “Their collecting is, then, not a physical collecting of objects but rather a collecting of memories of adventures”.

²⁴⁷ ARGULLOL, R.: *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona: Acantilado, 2006 (1983), pp.23-35.

confección de todo el ambiente que envuelve a los reportajes fotográficos de su web.

Aparte de ello, siguiendo con la reflexión de Argullos cruzada con los comportamientos del URBEX, es inevitable encontrar un acercamiento al sentimiento trágico de desencanto ante un mundo que ha quedado ensimismado en la estética de lo nuevo y reluciente, produciendo una inmensa cantidad de escombros y ruinas a su paso. Se trata del sentimiento que invadía a Benjamin al pensar en su Ángel de la Historia. En la web de *Territorio Abandonado* encontramos fácilmente lugares cuya funcionalidad ha quedado quebrantada por una falta de uso repentina, no por la obsolescencia propia del edificio. En el caso de las industrias, las grandes naves de acero y hormigón, con sus maquinarias gigantes y oxidadas, nos muestran el juego de la globalización guiada por Occidente que a través del fenómeno de la deslocalización industrial ha vaciado en las últimas cuatro décadas sus territorios del trabajo y las producciones fabriles. Y ello ha sembrado un productivo campo para la nostalgia.

Recordemos entonces algunos aspectos de esa nostalgia reflexiva de la que nos habla Boym, para la que el mero acto de recordar o sumergirse en la evocación de tiempos pasados a través de un lugar, es en sí una aventura, y creando aventuras, la nostalgia se convierte en una emoción positiva que permite avanzar. Esta forma de nostalgia positiva es la que encuentro en el URBEX, pasado por el filtro de Nacho Labrador y su *Territorio Abandonado*. Nacho Labrador es un nostálgico que proyecta esta emoción en todas las direcciones temporales: hacia el pasado, porque busca sus trazos, su presencia en el abandono que visita; hacia el presente porque convierte la emoción en vivencia, en experiencia estética; y hacia el futuro porque la nostalgia le lleva constantemente a buscar nuevas aventuras, a rastrear nuevos lugares abandonados que han de ser fotografiados. Sobre todo la nostalgia lleva a Labrador a vivir la exploración de lugares abandonados como un modo de vida. Con este hobby se está legando un importante archivo de imágenes en la web sobre el

abandono a nivel mundial. Se trata de un comportamiento más ligado a las ruinas de la industria.

IMÁGENES 7. Lugares para la nostalgia.



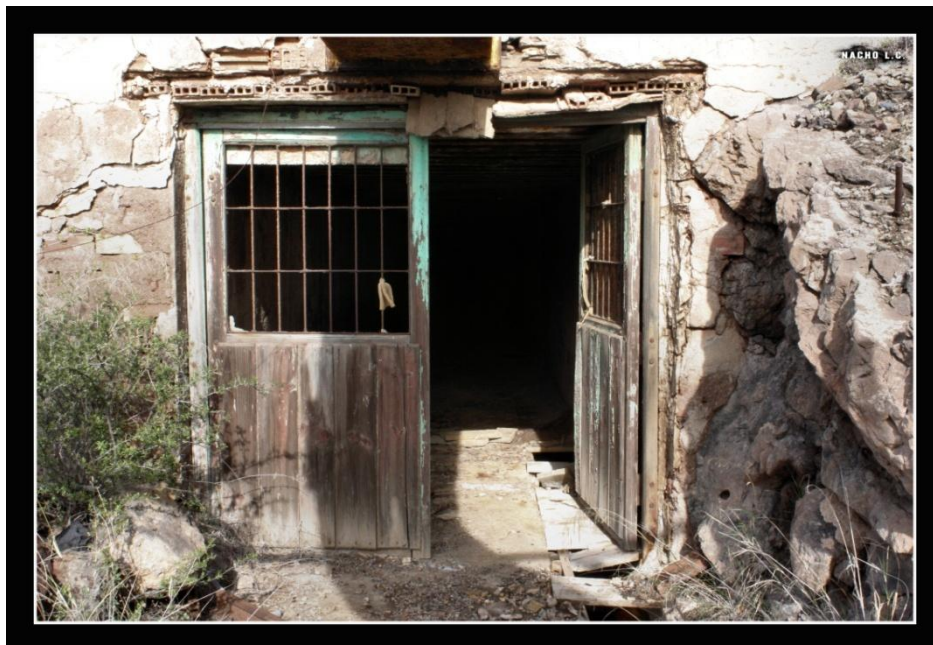
[7.1] Cabecera de *territorioabandonado.org*



[7.2] Nacho LABRADOR: "Maleta llena de objetos" en *La Mansión Colonial*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Septiembre 2014 [Fecha de consulta: Octubre 2014].



[7.3] "Leave nothing but footprints; take nothing but pictures; kill nothing but time" en *Things we say*: www.thingswesay.com [Fecha de consulta: Septiembre 2014]. Es una máxima muy extendida en los parques naturales de EEUU.



[7.4] Nacho LABRADOR: "Entrada" en *Óxido del Tiempo*. *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Marzo 2011 [Fecha de consulta: Octubre 2014].



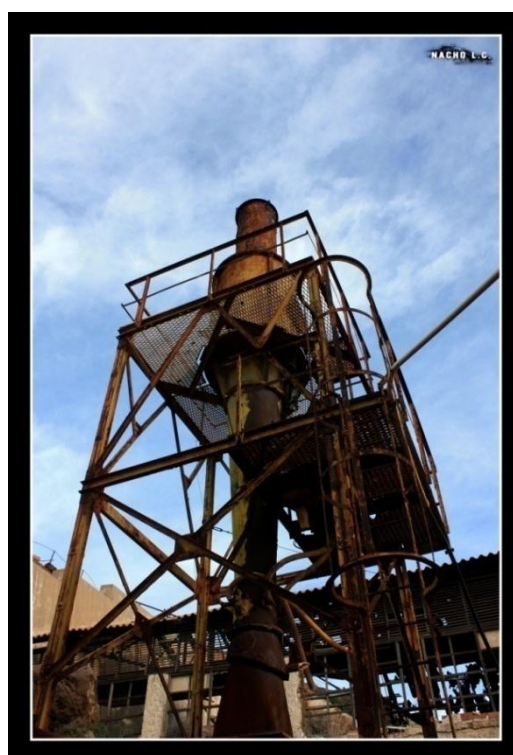
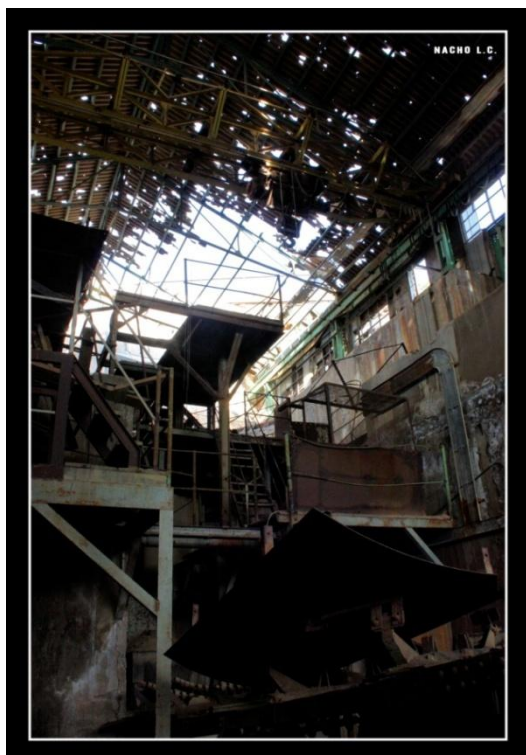
[7.5] Nacho LABRADOR: "Escaleras en nave industrial" en *Óxido del Tiempo*. *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Marzo 2011 [Fecha de consulta: Octubre 2014].



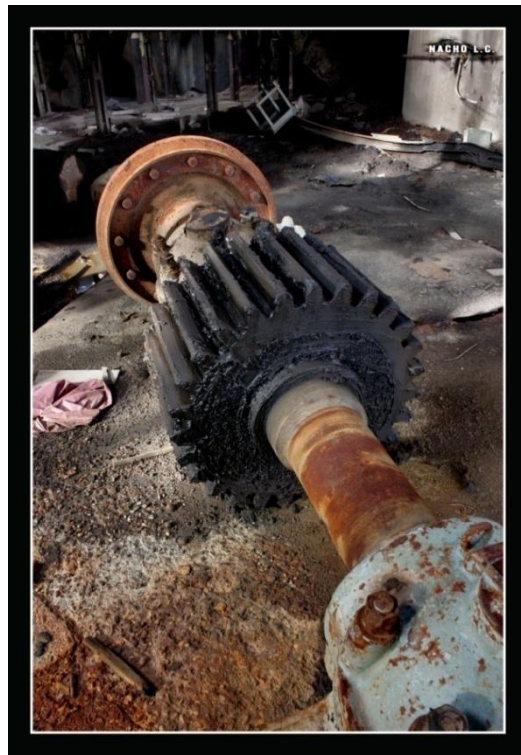
[7.6] Nacho LABRADOR: "Gran nave industrial" en *Óxido del Tiempo*. *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Marzo 2011 [Fecha de consulta: Octubre 2014].



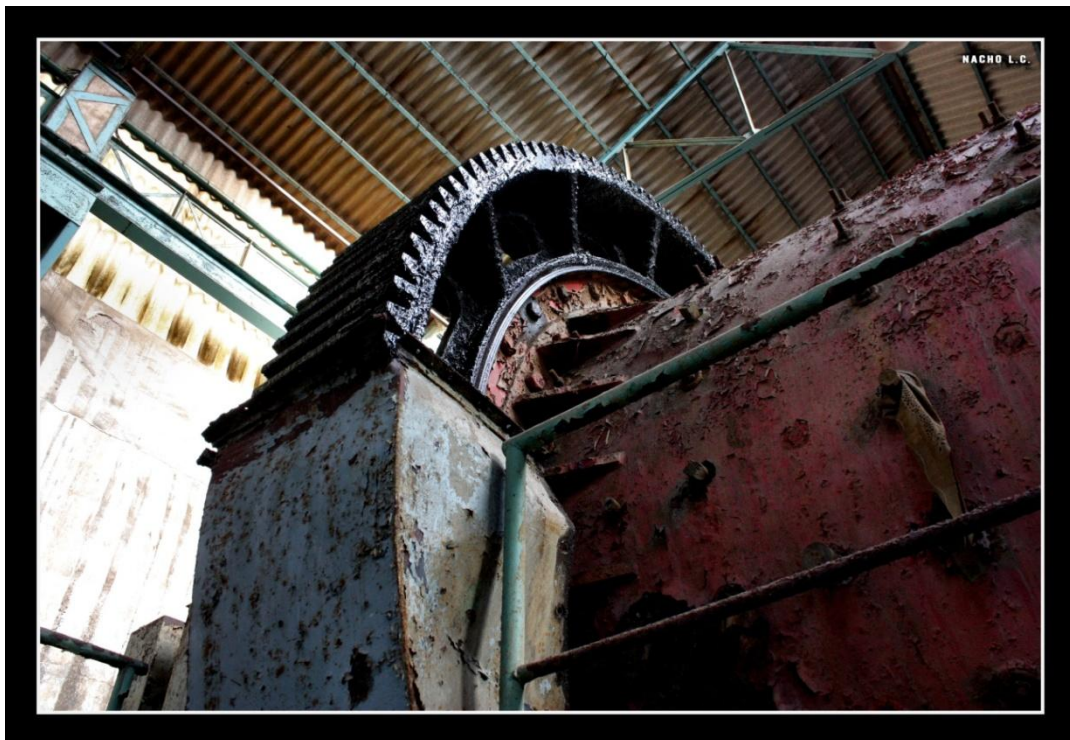
[7.7] Nacho LABRADOR: "Sube-cargas" en Óxido del Tiempo. Territorio Abandonado: www.territorioabandonado.org, Marzo 2011 [Fecha de consulta: Octubre 2014].



[7.8] y [7.9] Nacho LABRADOR: "Nave industrial en ruinas" y "Castillete" en Óxido del Tiempo. Territorio Abandonado: www.territorioabandonado.org, Marzo 2011 [Fecha de consulta: Octubre 2014].



[7.10] y [7.11] Nacho LABRADOR: "Maquinaria" en Óxido del Tiempo. Territorio Abandonado: www.territorioabandonado.org, Marzo 2011 [Fecha de consulta: Octubre 2014].



[7.12] Nacho LABRADOR: "Gran pieza de maquinaria en escorzo" en Óxido del Tiempo. Territorio Abandonado: www.territorioabandonado.org, Marzo 2011 [Fecha de consulta: Octubre 2014].



[7.13] Nacho LABRADOR: "Gran pieza de maquinaria tras ventanal" en *Óxido del Tiempo*. *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Marzo 2011 [Fecha de consulta: Octubre 2014].



[7.14] Nacho LABRADOR: "Locomotora y vagón" en *Cementerio de trenes*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Julio 2013 [Fecha de consulta: Septiembre 2014].



[7.15] Nacho LABRADOR: "Interior de vagón" en *Cementerio de trenes*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Julio 2013 [Fecha de consulta: Septiembre 2014].



[7.16] Nacho LABRADOR: "Indicadores de presión" en *Cementerio de trenes*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Julio 2013 [Fecha de consulta: Septiembre 2014].



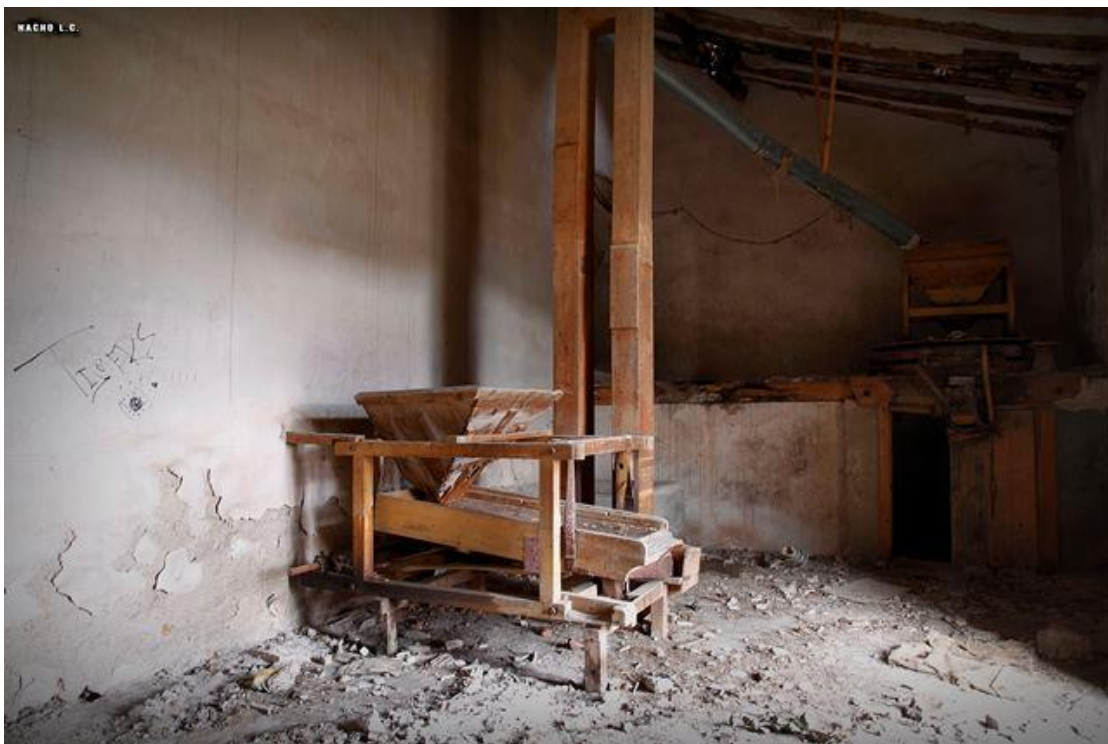
[7.17] Nacho LABRADOR: "Antiguo contador" en *La Pequeña Harinera, Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].



[7.18] Nacho LABRADOR: "Viejo rodezno de piedra" en *La Pequeña Harinera, Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].



[7.19] Nacho LABRADOR: "Habitación con escalera" en *La Pequeña Harinera*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].



[7.20] Nacho LABRADOR: "Pieza de maquinaria" en *La Pequeña Harinera*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].



[7.21] y [7.22] Nacho LABRADOR: "Maquinaria" en *La Pequeña Harinera*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].



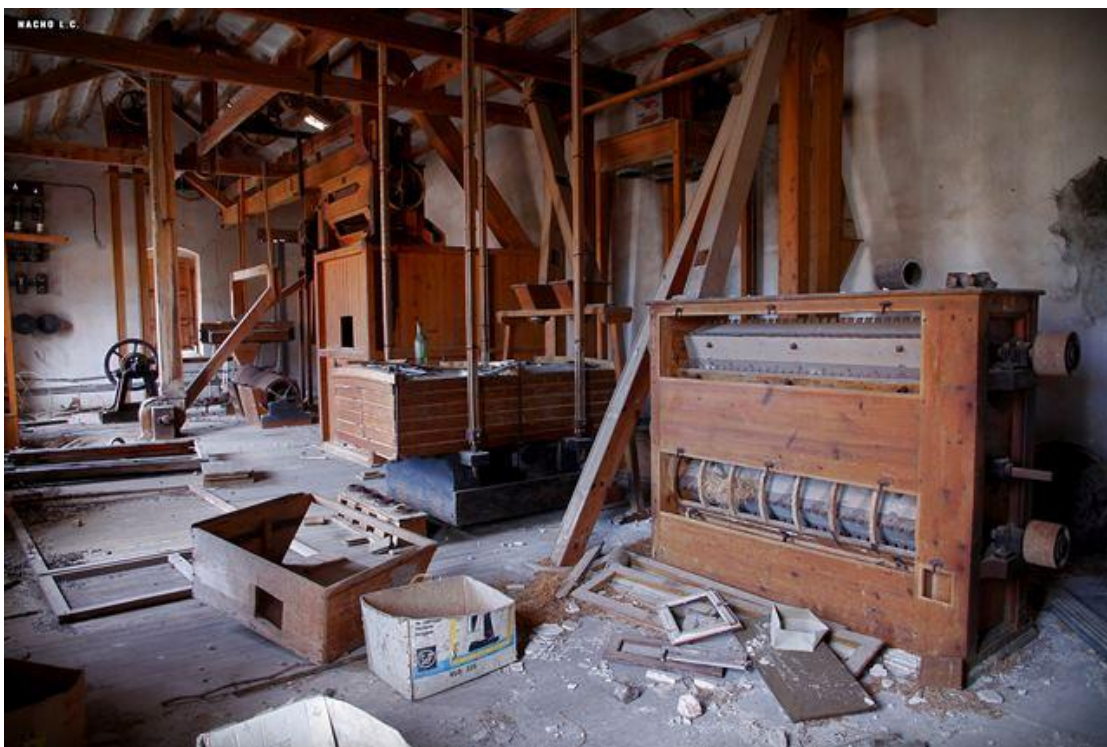
[7.23] Nacho LABRADOR: "Maquinaria" en *La Pequeña Harinera*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].



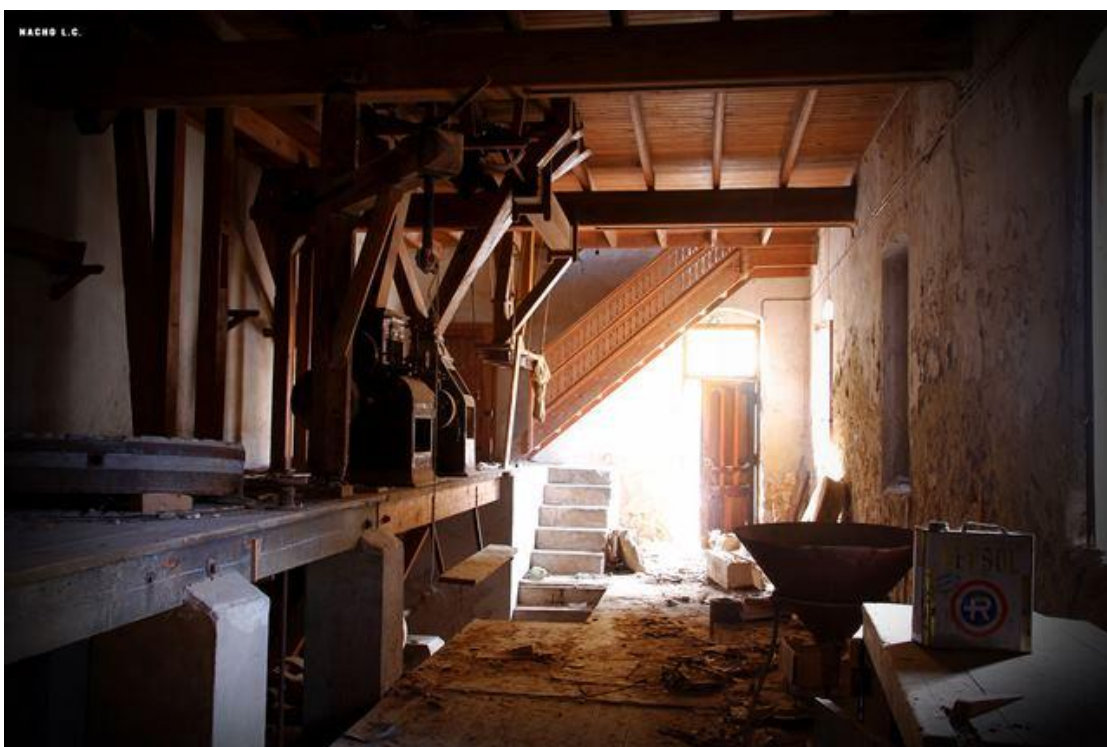
[7.24] Nacho LABRADOR: "Botella y utensilios" en *La Pequeña Harinera*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].



[7.25] Nacho LABRADOR: "Sala de máquinas" en *La Pequeña Harinera*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].



[7.26] Nacho LABRADOR: "Sala de máquinas" en *La Pequeña Harinera*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].



[7.27] Nacho LABRADOR: "Sala de máquinas" en *La Pequeña Harinera*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].



[7.28] Nacho LABRADOR: "Bidón de gasolina" en *La Pequeña Harinera*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].



[7.29] Nacho LABRADOR: "Maquinaria" en *La Pequeña Harinera*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].



[7.30] Nacho LABRADOR: "Maquinaria" en *La Pequeña Harinera*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].

8. Un Laboratorio sobre el Paisaje Industrial.

Un laboratorio es, en su segunda acepción del Diccionario de la Real Academia Española, una "realidad en la cual se experimenta o se elabora algo". Cerramos el capítulo sobre la Ruina Industrial abordando el trabajo del grupo de investigación "[PSJ.exe] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz". El centro de su investigación es el concepto de paisaje industrial y el lugar para experimentar es la zona industrial abandonada andaluza. Pero hemos de remarcar que el Laboratorio del Paisaje Industrial no investiga todos los paisajes industriales, valga la redundancia. Desde la Geografía, un paisaje industrial es una zona de densa localización de la industria que comparte rasgos comunes con otras zonas de localización, dando lugar a diferentes tipos paisajes industriales como los paisajes negros del carbón, los paisajes portuarios de industrias asociadas al tráfico marítimo, los paisajes industriales urbanos que rodean como un cinturón las ciudades, etc. La Geografía estudia estos paisajes abordando sus características, factores de localización, su distribución a nivel global, las conexiones e interdependencias entre ellos, pues son paisajes que conforman el sector secundario, el sector de la economía que se ocupa de la extracción y transformación de materias primas.

Hemos de preguntarnos entonces el porqué de un Laboratorio para estudiar un paisaje plenamente definido y acotado desde la Geografía. No son éstos paisajes con los que experimenta el Laboratorio. Los paisajes industriales objeto de su examen son los generados por la decadencia industrial y su investigación se ha dirigido a procesarlos y crear una imagen aceptada de los mismos dentro del paisaje cultural contemporáneo. Su investigación llevó por título *Nuevos paisajes culturales. Acciones conceptuales en el paisaje industrial andaluz en su tratamiento como paisaje cultural*. De acuerdo con el *Plan Nacional de Paisaje Cultural*, un paisaje cultural es el "resultado de la interacción en el tiempo de las personas y el

medio natural, cuya expresión es un territorio percibido y valorado por sus cualidades culturales, producto de un proceso y soporte de la identidad de una comunidad”²⁴⁸. Esta definición intenta recoger los debates teóricos sobre el término paisaje, como por ejemplo que un paisaje se conforma con la mirada del espectador, que no hay paisajes sin personas que los vean así, que no hace falta que un paisaje tenga piezas patrimoniales de carácter extraordinario para que se lo contemple como paisaje cultural, etc, siendo el objetivo del *Plan* la comprensión de los paisajes culturales dentro de la vida cotidiana para mejorar la calidad del entorno físico y los espacios de vida con un carácter sostenible.

Bien, pues el principal objetivo del Laboratorio fue insertar las ruinas industriales dentro de los paisajes culturales. Este grupo de investigación andaluz puso de relevancia los valores del paisaje de ruinas industriales, para que fuese reconocido y contemplado dentro de la cultura de la sociedad española. Y aquí nos centraremos en describir su trabajo, que cristalizó en 2011 en una exposición en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla: *Paisaje y Memoria. Una mirada al paisaje industrial*. Los materiales para esta exposición fueron multidimensionales: por un lado dio lugar a una publicación, de la que he extraído las imágenes incluidas aquí²⁴⁹, y en el mismo espacio de la exposición se incluían vídeos realizados a lo largo de toda la investigación, aún inéditos, pero a los que he tenido acceso gracias a la directora del Laboratorio, la Doctora Arquitecta María Isabel Alba Dorado. Pero además el proyecto, subvencionado por la Junta de Andalucía²⁵⁰, dio lugar a unas completas Fichas de los paisajes industriales mineros en Andalucía, donde se analizan pormenorizadamente todos los espacios industriales

²⁴⁸ Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Gobierno de España: *Plan Nacional de Paisaje Cultural*, Madrid, 2012, p.22: http://ipce.mcu.es/pdfs/PLAN_NACIONAL_PAISAJE_CULTURAL.pdf. [Fecha de consulta: Junio 2014].

²⁴⁹ ALBA DORADO, M.I. y ALBA DORADO, M.A.: *Paisaje y Memoria. Una mirada al paisaje industrial*, Sevilla, [PSJ.exe] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz, 2011.

²⁵⁰ El proyecto *Nuevos Paisajes Culturales. Acciones conceptuales en el paisaje industrial andaluz en su tratamiento como paisaje cultural* fue subvencionado como proyecto de investigación en materia de paisaje industrial por la Consejería de Vivienda y Ordenación del Territorio de la Junta de Andalucía (Resolución BOJA nº235 2 Diciembre 2009).

abandonados, creando un mapa del paisaje patrimonial de la minería. Cada ficha incluye la localización, descripción, identificación (diferentes nombres del lugar), actividad minera, cronología, formas de vida, manifestaciones culturales, vistas principales (incluyendo fotografías históricas y actuales), planos, mapas, gráficos de su extensión sobre el terreno, imágenes de satélite, geología, si tiene elementos protegidos y documentación utilizada.

He seleccionado el proyecto del Laboratorio de Paisaje Industrial Andaluz para cerrar este capítulo centrado en la aproximación del arte a la ruina industrial porque utiliza estrategias de la práctica artística de la segunda mitad del siglo XX para reivindicar la propiedad ciudadana de estos paisajes, y lo hace dentro de un ámbito institucional, el de la Consejería de Vivienda y Ordenación del Territorio de la Junta de Andalucía. Alba Dorado, como arquitecta, vierte una mirada creativa en su proyecto de recuperación del paisaje industrial abandonado. Esa mirada es lo que tiñe de práctica artística su trabajo. Persigue una acción sobre el paisaje con una fuerza poética y creativa muy importante. Es lo que analizaré aquí, guiándome con la exposición que dio fin a la investigación, *Paisaje y Memoria. Una mirada al paisaje industrial*.

Esta exposición estuvo configurada en tres partes: *Aprendiendo a mirar el paisaje industrial*; *Interpretando el paisaje industrial*; y *Estrategias conceptuales de acción en el paisaje industrial*²⁵¹. Veremos cómo el Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz articula conocimientos y sensibilidades que vienen de la conservación de los restos industriales como fuente de identidad y socialización; de la reutilización arquitectónica de estos espacios como una extensión del reciclaje al hábitat urbano; y de su reconocimiento conceptual como patrimonio y nueva forma de paisaje.

²⁵¹ ALBA DORADO, M.I. y ALBA DORADO, M.A.: *Op.cit.*, 2011.

8.1. Aprendiendo a mirar el paisaje industrial.

Las fotografías 8.1-8.8 muestran extensos paisajes industriales de la minería abandonados. Aunque son fotografías tomadas por arquitectos, los edificios e infraestructuras de las minas no constituyen el único motivo del objetivo de la cámara. En cada una de ellas, los edificios fabriles aparecen en panorámica insertos en el escenario territorial al que han afectado. De esta manera podemos incluirlas dentro del género fotográfico que documenta o denuncia el paisaje modificado o alterado por el hombre que empezó a desarrollarse en la década de los setenta²⁵². Por ejemplo, la fotografía del Distrito minero Linares-La Carolina [8.7] retrata una extensión de campos de olivos cruzados por zonas de monte que se ven salpicados por aquí y por allá de altas chimeneas de ladrillo: las vemos en primer plano a la izquierda, en segundo plano a la derecha y a lo largo de la línea de esfumado del horizonte. Otras muestran las grandes heridas en el terreno, como la Mina El Soldado [8.5] o las Minas de hierro de Alquife [8.6], donde no hay infraestructuras fabriles pero remarcamos que la acción minera ha creado una morfología particular en el terreno. Cada una de estas fotografías corresponde a un vídeo que fue incluido en la Primera Parte de la exposición *Paisaje y Memoria: Aprendiendo a mirar el paisaje industrial*. Con esta parte el Laboratorio intenta modificar el modo en que se perciben los espacios industriales abandonados, dándoles valores positivos de belleza: "en la actualidad, asistimos a la necesidad de reconsiderar los términos desde los que tradicionalmente se ha abordado el concepto de paisaje"²⁵³. Los vídeos son filmaciones en directo de los edificios y las grandes extensiones de tierra de cada una de estas industrias:

- Minas de Oro de Rodalquilar, Almería, 2'14min [8.1].
- Minería en Sierra Almagrera, Almería, 2'30min. [8.2]

²⁵² JENKINS, W.: *New topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Nueva York: 1975.

²⁵³ ALBA DORADO, M.I. y ALBA DORADO, M.A.: *Op.cit.*, 2011, p.10.

- Canteras de la Sierra San Cristóbal. El Puerto de Santa María, Cádiz, 3'50min. **[8.3]**
- Minas de Peñarroya-Pueblonuevo, Córdoba, 5'01min. **[8.4]**.
- Mina El Soldado. Villanueva del Duque, Córdoba, 4'11min. **[8.5]**.
- Minas de hierro de Alquife, Granada, 2'11min. **[8.6]**.
- Distrito minero Linares-La Carolina, Jaén, 4'27min. **[8.7]**.
- Minas de la Reunión en Villanueva del Río y Minas, Sevilla, 3'42min. **[8.8]**.

Cada vídeo empieza con una panorámica para apreciar el impacto de la industria en el territorio, que va dando paso después a espacios de las arquitecturas ruinosas que aún componen estos paisajes. La cámara se toma su tiempo con cada paisaje: en ninguno de ellos aparecen personas, sólo las minas como escenarios de ausencia, donde el paso del tiempo en el vídeo se percibe gracias al viento que agita la vegetación que ha invadido progresivamente estos lugares. La imagen es acompañada por diferentes piezas de música clásica que invitan al recogimiento de la mirada en el paisaje y a la reflexión.

El proyecto del *Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz* obra con la concepción estética de los nuevos paisajes que elaboró la corriente artística del Land Art en los años sesenta (y que se afianzará con el género fotográfico que ya he citado). En sus publicaciones encontramos además, una predilección por la figura de Robert Smithson y su trabajo con las minas²⁵⁴. Y es que desde la práctica artística se lleva aprendiendo a mirar los paisajes industriales abandonados desde hace varias décadas y este aprendizaje es herencia y referente para Alba Dorado y su equipo, por lo que hemos de examinarlo. Con el término Land art

²⁵⁴ ALBA DORADO, M.I. y ALBA DORADO, M.A.: "Encuentros entre arte e industria en un diálogo creativo" en ÁLVAREZ ARECES, M.A. (ed.): *Diseño, Imagen y Creatividad en el Patrimonio Industrial*, Gijón, Asociación de Arqueología Industrial « Máximo Fuertes Acevedo». Industria, Cultura y Naturaleza, 2010, p.363-371; ALBA DORADO, M.I.: "Un acercamiento al paisaje minero desde su consideración como paisaje cultural" en ROMERO MACÍAS, E. (coord.): *Una apuesta por el desarrollo local sostenible. Congreso Internacional sobre el Patrimonio Geológico y Minero*, Huelva, 2010, p.825-832.

se denomina a la práctica artística que trabaja con el terreno como materia del arte. Literalmente significa "arte del paisaje" y aglutina a un grupo de artistas que efectivamente trabajaron con el paisaje. Esta corriente se encuadra en la línea de transformación del arte a partir de los sesenta que intentaba superar el objeto artístico tradicional para transformarlo en acción, desbordando los límites del objeto hacia el paisaje, disminuyendo la producción de objetos y llevándolo a la producción de ideas. Es el momento del carácter procesual de las obras, iniciado con el Minimalismo y asentado con el arte de acción, donde el autor activa procesos que se completan con el tiempo.

Los artistas del Land art trabajaron con parajes amplios, inmensos, donde podía despertarse el sentimiento de lo sublime, pues se dieron cuenta de que los grandiosos paisajes norteamericanos, pese a estar exentos de historia (o al menos de la noción occidental de Historia), contenían un gran potencial estético. El Land art recupera la categoría estética de lo sublime por estar próxima a un nuevo concepto puesto en valor ahora para el arte: la entropía. Lo sublime fue definido como categoría estética en el siglo XVIII por Joseph Addison, Edmund Burke e Immanuel Kant. Se trata de una categoría estética unida a la vivencia de la naturaleza, a su contemplación, y expresa una atracción por una belleza extrema y grande que sobrepasa al espectador, causándole una sensación de displacer. Es un placer surgido al observar la potencia de las fuerzas naturales que escapan a la razón, que no se pueden controlar por el hombre. Decía Kant que lo sublime viene acompañado a veces de cierto horror o también de melancolía; las propiedades de lo sublime infunden gran respeto²⁵⁵. Kant desarrolla su obra sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime comparando las características de ambos sentimientos en relación con los objetos que lo despiertan. Algo parecido declara Smithson cuando explica la atracción del ser humano por las visiones del desastre:

²⁵⁵ KANT, I.: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005 (1764). Traducción y análisis de Dulce María GRANJA CASTRO.

Debe ser algo que el ser humano necesita. Puede decirse que parece que hay casi un deseo por el desastre. Recuerdo que cuando era niño me gustaba mirar la llegada de los huracanes, cómo arrancaban los árboles y hacían pedazos las aceras de los caminos. Eso me fascinaba. Hay una especie de placer que se recibe en estos niveles. Es cierto que también existe el deseo por algo más tranquilo -como los riachuelos rumorosos o los valles boscosos. Pero supongo que me atraen más las regiones mineras y los paisajes volcánicos -los páramos baldíos en lugar de lugares escenario de quietud y tranquilidad- aunque ambos se relacionan de alguna manera²⁵⁶.

Vemos que Smithson, sin utilizar la misma terminología decimonónica sobre la estética de lo sublime y lo pintoresco, llega al mismo mensaje de Kant: hay paisajes pastorales que despiertan un sentimiento bello de quietud y tranquilidad, pero también los paisajes desolados por la actividad industrial despiertan un deseo de complacencia estética. Así, desde el Land art se identifica la belleza extrema de lo sublime al contemplar las vastas extensiones territoriales de Norteamérica, por eso los artistas que decidieron trabajar con estos paisajes, modelaron también la estética de lo sublime. Hay una descripción del paisaje norteamericano por el escritor Paul Auster que puede darnos una certera idea de lo que sintieron estos artistas al acercarse a este paisaje:

No había imaginado que en Estados Unidos hubiera nada tan antiguo (...) La inmensidad y el vacío de aquella tierra había comenzado a modificar mi sentido del tiempo. El presente ya no parecía tener las mismas consecuencias. Los minutos y las horas eran demasiado pequeños para poder medirlos en este lugar, y una vez que abrí los ojos a lo que te rodeaba, te veías obligado a pensar en términos de siglos, a comprender que mil años no es más que un segundo. Por primera vez en mi vida, sentí que la

²⁵⁶ SMITHSON, R.: "Entropy made visible. Interview by Alison Sky 1973" en FLAM, J.(ed.): *Robert Smithson: The Collected Writings*, Los Angeles, University of California Press, 1996, p.301-309. Traducción propia del original: That may be something that's a human need. It seems that there's almost a hope for disaster you might say. There's that desire for spectacle. I know when I was a kid I used to love to watch the hurricanes come and blow the trees down and rip up the sidewalks. I mean it fascinated me. There's a kind of pleasure that one receives on that level. Yet there is this desire for something more tranquil -like babbling brooks and pastorals and wooded glens. But I suppose I'm more attracted toward mining regions and volcanic conditions -wastelands rather than the usual notion of scenery or quietude, tranquility -though they somehow interact. P.308.

Tierra era un planeta que giraba en los cielos.
Descubrí que no era grande, era pequeña; era casi
microscópica²⁵⁷.

Lo sublime como inmensidad que empequeñece al hombre y que hace parecer absurdas las nociones para cuantificar el tiempo y construir la Historia. Esto último también está en los preceptos artísticos del Land art, que cuestiona la idea de tiempo y critica la noción lineal de la Historia en la Modernidad.

Para los artistas del Land art tuvo un importante impacto la obra de George Kubler sobre *La configuración del tiempo* de 1962. En esta obra Kubler reflexionaba sobre la Historia del arte y explicaba que son los objetos artísticos los que expresan las diferentes formas que tiene el hombre de relacionarse con su entorno. Estas formas diferentes de relación con el entorno son secuencias, y su manifestación más visible son las obras artísticas. Así Kubler explica que la historia del arte se resuelve a base de secuencias que van y vienen en el tiempo. Se rechaza así la Historia como una sucesión de hechos, o la Historia como evolución y progreso de las sociedades. Las secuencias históricas de Kubler no se suceden cronológicamente: pueden aparecer o permanecer latentes, sobrevivir unas a otras, y en un mismo tiempo presente pueden convivir unas con otras de manera simultánea²⁵⁸. Esto en cierto modo está en conexión con el desarrollo del concepto de la entropía, pues este modo de mirar la Historia les lleva a valorar los paisajes marginados por la misma de otra forma: los basureros, los terrenos baldíos, los lugares ruinosos resultado de la destrucción más violenta.

El Land art une la estética de lo sublime a la noción física de la entropía. Ésta es un concepto de la Física, definido por la Segunda Ley de la Termodinámica según la cual el comportamiento natural de las fuerzas físicas es tender siempre hacia el caos, hacia el desorden: "el mundo material pasa de estados ordenados a un desorden siempre creciente, y el estado final del Universo será el del máximo desorden"²⁵⁹. Fue Robert

²⁵⁷ AUSTER, P.: *El palacio de la luna*, Madrid: Anagrama, 1996, pp.306-307.

²⁵⁸ RAQUEJO, T.: *Land art*, San Sebastián, Nerea, 1998, p.38.

²⁵⁹ ARNHEIM, R.: *Arte y entropía: ensayo sobre el desorden y el orden*. Madrid: Alianza, 1980, p.339.

Smithson quien más trabajó para introducir el concepto de entropía en el arte y la definió a través de esta pequeña historia en su texto sobre un *Recorrido por los monumentos de Passaic*:

Me gustaría ahora probar la irreversibilidad de la eternidad a través de un experimento infantil que muestre la entropía. Imagina un cajón de arena dividido en dos, con arena negra a un lado y arena blanca al otro. Si un niño se pone a correr cientos de veces en el sentido de las agujas del reloj dentro de la caja, la arena se mezclará y adquirirá un tono gris; después de esto, si el niño corre en el sentido opuesto a las agujas del reloj, no tendremos como resultado la vuelta y restitución de la división de arena original, sino más arena gris y un incremento de la entropía²⁶⁰.

La entropía en relación con el arte es un concepto que afecta a la noción del genio creador, pues la obra de arte pasa a estar integrada no sólo por el trabajo del artista, sino que también se completa con los aspectos de degradación, la parte resultante de la acción del tiempo. Con la introducción del concepto de entropía en el arte, se empieza a modificar el concepto estético de paisaje, pues el arte empieza a trabajar los paisajes degradados, desolados y vacíos, resultado de la destrucción. Los efectos naturales que eran contemplados desde la distancia para experimentar el sentimiento de lo sublime, se incluyen ahora en el arte. La opción no es representar una tormenta en toda su potencia natural, sino incluir su resultado devastador sobre el paisaje como una fuerza creadora más que lo modela. Así el Land art basa su trabajo también en buscar y reinterpretar las huellas de la Historia sobre la naturaleza, y

²⁶⁰ SMITHSON, R.: "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey // 1967" en DILLON, B. (ed.): *Ruins. Documents of Contemporary Art*, Massachusetts, The MIT Press, 2011, pp.46-51. Traducción propia del original: I should now like to prove the irreversibility of eternity by using a *jeune* experiment for proving entropy. Picture in your mind's eye the sand box divided in half with black sand on one side and white sand on the other. We take a child and have him run hundreds of times clockwise in the box until the sand gets mixed and begins to turn grey; after that we have him run anti-clockwise, but the result will not be a restoration of the original division but a greater degree of greyness and an increase of entropy.

su resultado como paisaje²⁶¹. Esta es la herencia que subyace también en las acciones del Laboratorio que, imbuido de la firmeza de estos referentes, introduce el concepto en el ámbito institucional español:

El paisaje contemporáneo, marcado por estos procesos, a menudo devastadores, aparece con frecuencia drásticamente alterado e impactante. Vertederos, canteras, explotaciones industriales en desuso, astilleros abandonados, antiguas bases militares,... comienzan a definir el paisaje de nuestra contemporaneidad donde lo residual, lo precario, lo marginal, lo degradado... definen las categorías de estos nuevos paisajes²⁶².

Siguiendo con Smithson, pionero en apreciar estos nuevos paisajes y referente indiscutible del Laboratorio, en una entrevista de 1973 con Alison Sky, explicó cómo la entropía se hace visible en los desastres naturales de nuestros días: habla de la erupción volcánica en las islas Vestmann de Islandia que cubrió de cenizas negras una comunidad entera. O de las inundaciones del río Colorado, que intentaron controlarse vanamente creando un canal que terminó en desastre, pues el río acabó reclamando las tierras que siempre había inundado. Smithson explica cómo el tiempo geológico tiene su propia entropía: la superficie de la Tierra va cambiando progresivamente hacia su propio desorden. Y la manifestación de esta entropía crea paisajes sublimes. Por eso el artista es muy crítico con los arquitectos que no tienen en cuenta este tiempo geológico ni el tiempo cíclico de la naturaleza para realizar sus construcciones. Al fin y al cabo es de nuevo una reclamación vitrubiana para tener en cuenta el terreno y el clima antes de hacer cualquier construcción, atacando directamente a las cajas para habitar de Le Corbusier: "parece que los arquitectos

²⁶¹ MARRODÁN, E.: "De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo", *Bienes Culturales. Revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español* 7, Madrid, 2007, pp.103-117.

²⁶² ALBA DORADO, M.I. y ALBA DORADO, M.A.: *Op.cit.*, 2011, p.11.

construyen de una manera aislada, autosuficiente y ahistórica”²⁶³.

Esta forma de comportarse de los arquitectos es criticada por Smithson también en relación al tratamiento de las áreas mineras. Estos espacios le interesaron altamente y los intentó recuperar como terrenos de acción para el Land art. Explica cómo la recuperación de las áreas mineras emprendida por arquitectos e ingenieros en EEUU durante esta década, se ha hecho en términos de devolver a la mina el aspecto que tenía antes de ser explotada: limpiar los terrenos, remover grandes espacios de tierra y recuperar la vegetación y el paisaje de la mina antes de la devastación causada por la industria. Señala que detrás de esta forma de recuperación hay una gran nostalgia por recobrar una frontera natural o una tierra salvaje que ya no existe nunca más. En otra entrevista con Moira Roth²⁶⁴, el artista identifica esta nostalgia por lo salvaje como algo intrínseco a las bases del Club Sierra, del que ya hemos hablado en este mismo capítulo. La manera de recuperar los paisajes degradados por el Club Sierra es calificada por el artista como ecologismo idealista. Pero Smithson es de la opinión que estos paisajes degradados donde la entropía también se ha hecho visible en el modo de explotarlos, es irreversible: “no pienso que las cosas vayan en ciclos. Pienso que las cosas cambian de una situación a otra para la que no hay regreso”. Por ello, apuesta por aceptar esta situación entrópica y aprender a reincorporar a la contemplación del paisaje estas áreas que parecen tan feas.

El Laboratorio del Paisaje Industrial Andalúz construye la recuperación de las áreas mineras andaluzas sobre estas bases que empezó a trabajar Smithson a finales de los años sesenta. Comprenden que los restos de la explotación industrial

²⁶³ SMITHSON, R.: “Entropy made visible. Interview by Alison Sky 1973” en FLAM, J.(ed.): *Robert Smithson: The Collected Writings*, Los Angeles, University of California Press, 1996, p.301-309. Traducción propia del original: It seems that architects build in an isolated, self-contained, ahistorical way. P.309.

²⁶⁴ ROTH, M. y SMITHSON, R.: "An Interview with Robert Smithson (1973)" en TSAI, E. y BUTLER, C. (eds.): *Robert Smithson*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art Los Angeles & University of California Press, 2004, pp.80-94.

constituyen grandes esculturas legadas por el tiempo y construyen su discurso para educar desde el arte. No hay nostalgia en su proyecto, al igual que no la había en las teorías de Smithson. El equipo liderado por Alba Dorado no apela a una recuperación nostálgica del pasado, sino que reivindica el paisaje industrial degradado tal como es para su uso presente.

Existe una propuesta de Smithson para reclamar una mina a cielo abierto en términos de Earth Art [8.9]. En esta propuesta hace las siguientes afirmaciones:

Un trabajo de estas características ejemplificaría cómo el arte puede entrar en los procesos educativos y sociales al mismo tiempo. [...] Nuestra conciencia ecológica indica que la producción industrial no puede permanecer más ciega al paisaje visual. [...] El artista debe aceptarlo y entrar en todos los problemas reales a los que se enfrentan ecologistas y hombres de industria. [...] El arte no debe ser considerado como un lujo, sino que debe trabajar inmerso en los procesos actuales de producción y reclamación de paisajes. Debemos desarrollar una educación artística basada en la relación con los lugares específicos. Cómo vemos los lugares no es algo secundario, sino primario. [...] Debería haber un artista en cada gran industria de América²⁶⁵.

Bien, pues esta propuesta sirve de manifiesto para el Laboratorio, ya que se trata de toda una declaración de intenciones que Smithson no pudo desarrollar por su muerte prematura en 1973 y que ha tenido que esperar a los albores del siglo XXI para que sea tenida en cuenta. Son sobre todo los términos sobre la educación artística para tratar estos paisajes y el aprendizaje de la mirada, la herencia más celebrada de esta

²⁶⁵ SMITHSON, R.: "Proposal for the reclamation of a strip mine site in terms of Earth Art and its relation to the Ohio State University Conference on Art Education (1972)" en FLAM, J.(ed.): *Op.cit.*, pp.379-380. Traducción propia del original: Such a work would exist as a concrete example of how art can enter the social and educational process at the same time. [...] Our ecological awareness indicates that industrial production can no longer remain blind to the visual landscape. [...] The artist must accept and enter into all of the real problems that confront the ecologist and industrialist. [...] Art should not be considered as merely a luxury, but should work within the processes of actual production and reclamation. We should begin to develop an art education based on relationships to specific sites. How we see things and places is not a secondary concern, but primary. [...] There should be artist-consultants in every major industry in America.

propuesta. Todo ello constituye la base desde la que el Laboratorio va a construir la redefinición de los paisajes industriales abandonados, adjudicándoles valores culturales que son desarrollados en las siguientes partes de su exposición *Paisaje y Memoria*.

8.2. Forjando un nuevo concepto en el ámbito institucional.

La segunda parte de la exposición *Paisaje y Memoria* que tuvo lugar en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla es *Interpretando el paisaje industrial*. Esta parte se centra en la adjetivación teórica de estos paisajes: a cada adjetivo volcado sobre el paisaje le corresponde un vídeo de imágenes que lo va escenificando. En este caso, el conjunto de imágenes seriadas en una misma filmación está destinado a ejemplificar el adjetivo que se ha querido dar al paisaje industrial abandonado. Por ejemplo, en *Paisajes entrópicos* [8.10] una mano dibuja un mapa esquemático de los yacimientos mineros. En ese mapa cada lugar señalado es representado con un pequeño esbozo; el mapa es terminado uniendo todos los puntos que sitúan lugares con una gran espiral que alude a la forma que tanto utilizara Smithson y que representa como metáfora la fuerza física de la entropía que transforma estos yacimientos haciendo de ellos paisajes dinámicos y cambiantes marcados por la destrucción y explotación inicial con la que se los dio lugar.

Paisajes vacíos se ejemplifica con imágenes del vaciamiento subterráneo de minas y canteras, cortes tectónicos donde se ven esos vacíos y se utilizan obras de Oteiza y Chillida para traer sus reflexiones sobre el vacío arquitectónico al abandono industrial. En *Paisajes inasibles* [8.11] las imágenes se centran en las techumbres ruinosas de los edificios de las minas, en vanos abiertos a través de los que se ve el cielo, sirviendo las estructuras ruinosas como marco. Para *Paisajes desaparecidos* se utiliza el gesto de echar arena sobre una fotografía aérea de

una mina, que explica metafóricamente cómo la acción de la industria sobre el territorio se intenta borrar por no valorar el territorio devastado como paisaje digno de la mirada.

Paisajes inhóspitos [8.12] es un adjetivo de denuncia, pues el proyecto del Laboratorio no niega ni omite lo peligroso de un lugar abandonado: el abandono conlleva no sólo peligros por la inestabilidad de las estructuras que dejaron de mantenerse hace tiempo; supone también que se está en una tierra de nadie y de todos, por lo que el lugar es ocupado por colectivos marginales rechazados por la sociedad o que se niegan a vivir en ésta. Todo esto es evocado bajo el concepto de paisajes inhóspitos, una advertencia para recuperar estos paisajes para el ciudadano. Para *Paisajes heridos* [8.13] el vídeo muestra otra acción, una acción simbólica que juega con la imagen de una gran cicatriz que sangra, aludiendo a la vez al agua roja de las minas de Riotinto. También refieren el acto de herir la superficie pictórica por Lucio Fontana, de perforar el muro por Gordon Matta-Clark, y al Saturno que devora violentamente a sus hijos, de Francisco de Goya. Con estas imágenes se reivindica la acción minera como acto creativo sobre el paisaje.

Paisajes redes es un vídeo tomado desde un ferrocarril desde el que se observan los distintos yacimientos mineros de Andalucía de los que se ocupa el proyecto del Laboratorio. Muestra la red de comunicaciones a través de los caminos de hierro y evoca la idea de paisajes conectados en red. Este adjetivo es de especial notabilidad pues una de las líneas de trabajo que se proponen para la recuperación de paisajes culturales es su planteamiento en red: estos paisajes patrimoniales no se deben abordar como una suma de piezas de interés, aisladas, sino como redes de elementos de patrimonio que configuran un contexto²⁶⁶. Y éste ha sido un punto a seguir

²⁶⁶ MUÑOZ, F.: "El patrimonio construido como paisaje. El paisaje construido como patrimonio." En CONSORCIO DE LA CIUDAD DE TOLEDO (ed.): *Arqueología, Patrimonio y Paisajes Históricos para el siglo XXI. ACTAS del VI Congreso Internacional de Musealización de Yacimientos y Patrimonio*. Toledo: Consorcio de Toledo, 2010, pp. 41-56.

por el Laboratorio, que ha abordado en su investigación todo el territorio minero de Andalucía en tanto que paisaje cultural.

En *Paisajes naturaleza* [8.14] volvemos a encontrar la figura del Stalker, ya evocada en esta Parte Segunda de la Ruina Industrial. En este caso en el vídeo se incluye un pasaje de *Stalker* de Tarkovsky, junto a imágenes de ruinas invadidas por la vegetación, reivindicando así los nuevos ecosistemas que crecen en el abandono, como aquel de *La Fábrica* de González. Este adjetivo pone en valor además la interacción entre el patrimonio ambiental y el patrimonio cultural, apelando al respeto de los ecosistemas surgidos en las ruinas. También se adjetivan con *Paisajes atemporales*, fuera del tiempo, donde el pasado y el futuro se confunden, como evoca Auster en el texto seleccionado anteriormente.

Paisajes borrados [8.15] va mostrando fotografías geminadas del mismo lugar, tomadas desde el mismo punto de vista, pero en momentos de tiempo distintos: una cuando las minas estaban en funcionamiento y otro en su actual estado de ruina. Gracias a esta geminación remarcamos entonces que lo que se borra en estos paisajes es la actividad minera, el acto funcional que dio sentido al paisaje creado. Otro adjetivo es el de *Paisajes sensitivos* apelando con él a la experimentación, a la vivencia del paisaje no sólo con la mirada. En el vídeo se van exponiendo objetos recogidos en los viajes a estos lugares: piedras, clavos y tuercas oxidadas, montoncitos de tierra, que se ponen junto a fotografías en blanco y negro y junto al bloc de notas, al cuaderno de campo.

La riqueza visual de cada adjetivo ayuda al espectador a valorar los paisajes mostrados desde un punto de vista cultural complejo, no dejándole que se quede en el abandono y degradación. De hecho, el abandono se ve como un valor positivo, como la acción del tiempo necesaria para todo ser humano, opuesta a la obsesión del siglo XX por lo nuevo y la juventud eterna. La valoración del paisaje industrial abandonado en tanto que paisaje cultural se realiza aquí teniendo en cuenta toda la normativa sobre paisaje y patrimonio industrial que lleva

elaborándose a nivel europeo desde comienzos de siglo. Es un referente indiscutible para el Laboratorio la Convención Europea del Paisaje celebrada en Florencia en el 2000 que dio lugar a un convenio²⁶⁷.

El *Convenio Europeo del Paisaje*, ratificado por España el 6 noviembre 2007 y en vigor desde el 1 de marzo de 2008 (BOE, 5 de febrero de 2008), es un instrumento para la defensa de los paisajes en general. Habla de la importancia del paisaje para la calidad de vida de la persona y el equilibrio armonioso entre identidad y desarrollo:

Reconociendo que el paisaje es un elemento importante de la calidad de vida de las poblaciones en todas partes: en los medios urbanos y rurales, en las zonas degradadas y de gran calidad, en los espacios de reconocida belleza excepcional y en los más cotidianos;

Tomando nota de que la evolución de las técnicas de producción agrícola, forestal, industrial y minera, así como en materia de ordenación regional y urbanística, transporte, infraestructura, turismo y ocio y, a nivel más general, los cambios en la economía mundial están acelerando en muchos casos la transformación de los paisajes;²⁶⁸.

Es importante en el texto la inserción del paisaje en la vida cotidiana de la persona. Abre de una manera fundamental su apreciación estética: sean en zonas degradadas o de gran calidad, mucho o poco transformadas. Además, los objetivos de la Convención Europea del Paisaje no se quedan sólo en la protección de determinados paisajes, sino que quieren promover también una labor de sensibilización de la sociedad hacia los diversos tipos de paisajes que podemos encontrar:

Art. 6. *Medidas específicas.*

A. *Sensibilización.*

²⁶⁷ ALBA DORADO, M. I.: *Hacia un concepto ampliado de paisaje*. Sevilla, 2011. Inédito.

²⁶⁸ CONSEJO DE EUROPA: *Convenio Europeo del Paisaje hecho en Florencia el 20 de Octubre del 2000*, Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural Español, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2008, <http://ipce.mcu.es/pdfs/convencion-florencia.pdf>. [Fecha de consulta: Mayo 2013].

Cada Parte se compromete a incrementar la sensibilización de la sociedad civil, las organizaciones privadas y las autoridades públicas respecto del valor de los paisajes, su papel y su transformación.

B. *Formación y educación.*

Cada Parte se compromete a promover:

- a) la formación de especialistas en la valoración de los paisajes e intervención en los mismos;
- b) programas pluridisciplinares de formación en política, protección, gestión y ordenación de paisajes con destino a los profesionales de los sectores privado y público y a las asociaciones interesadas;
- c) cursos escolares y universitarios que, en las disciplinas correspondientes, aborden los valores relacionados con los paisajes y las cuestiones relativas a su protección, gestión y ordenación;²⁶⁹.

Los principios de la Convención conciernen también a los profesores en tanto que agentes que pueden introducir el concepto de paisaje en el aula, así como sus valores relacionados. El aspecto educacional de los textos del *Convenio* resulta especialmente relevante para nuestro análisis de la práctica del Laboratorio del Paisaje Industrial, ya que todas las áreas de su proyecto están impregnadas de un interés por educar a la sociedad.

Por otro lado, dentro del amplio concepto de paisaje del *Convenio* entra también el de *paisaje industrial*, pues "los paisajes pueden ser de gran calidad o estar degradados, o mucho o poco transformados". Es aquí donde se inserta el trabajo del Laboratorio, ya que su proyecto amadrinado por la Junta de Andalucía está reclamando el contenido público y colectivo del paisaje. El Laboratorio empieza por mostrar un cambio en la forma de mirar el paisaje industrial abandonado. Después lo colma de adjetivos visuales para mostrar sus valores positivos.

²⁶⁹ *Íbidem.*

Y su práctica termina llamando a la acción en estos paisajes, escenificando conceptos en sus vídeos, apelando a referentes del arte del siglo XX.

La tercera y última parte, *Estrategias conceptuales de acción en el paisaje industrial*, se conforma a partir de vídeos de acción conceptual donde sobre una mesa de trabajo se escenifican diferentes conceptos: hacer visibles, redescubrir, reinterpretar, rehabilitar, no-acción, tallar, reactivar, rehacer, reciclar. A cada uno de estos conceptos corresponde un vídeo. Son ilustrados a través del trabajo de dos manos con diferentes objetos oxidados recuperados de las minas visitadas y con recortes de papel: con ello realizan diferentes manualidades que evocan ejemplos artísticos. Por ejemplo, en el vídeo de *Reinterpretar* se evocan muchos de los preceptos estéticos del arte de la última mitad del siglo XX: abstracción, vacío, muestra geológica, expresionismo, estratos de tiempo.

En el de *Tallar* [8.16] unas manos llevan a cabo la acción de perforar, tallar, excavar, vaciar..., sobre una placa de arcilla, simulando así la acción del hombre para producir estos paisajes. O en *Rehacer* [8.17] se cosen juntos fragmentos de fotografías antiguas de trabajadores, junto a trozos de mapa y fotos del estado actual de la mina. Y en *Reciclar* [8.18] se muestran objetos pequeños encontrados en la mina, procedentes de las máquinas oxidadas. Los objetos son agrupados por formas y después se hacen pequeñas escenografías con ellos para aludir a lo mismo: las posibilidades de utilización de estos lugares.

Todas estas acciones simbólicas ejemplifican en el terreno de las ideas lo que en estas primeras décadas del siglo XXI viene siendo un hecho en las escuelas técnicas de arquitectura: proyectos de reutilización de edificios industriales en desuso. Si pudiésemos echar un vistazo a los archivos de estas escuelas, seríamos conscientes de la cantidad de trabajos realizados por el alumnado que se centran en la proyección de nuevos usos para

estos edificios²⁷⁰. Se trata de una nueva corriente en el terreno de la arquitectura que señala los espacios de la industria como potenciales lugares públicos para la socialización y la creación de identidad²⁷¹.

Parten de la base de que cada sociedad ofrece un espacio particular propio, espacios públicos de encuentro que a la vez dan un sentido de permanencia y de compartir algo común. Estos espacios se llevan viendo amenazados por las formas de urbanismo neoliberal a partir de la segunda mitad del siglo XX²⁷² y por ello geógrafos, urbanistas y arquitectos posan su mirada en los restos industriales como potenciales lugares para la regeneración de la vida pública: por su centralidad en muchos casos dentro del tejido urbano; por su gran extensión y disponibilidad de espacio, su espaciosidad, algo que escasea en las ciudades; por el carácter simbólico y monumental de sus edificios (lo veíamos con *La Fábrica* de Marisa González); porque poseen un vocabulario arquitectónico visual propio: chimeneas, torres de refrigeración, altos hornos, gasómetros, muelles o dársenas y plataformas; y porque en muchos casos los terrenos de los espacios industriales abandonados son de dominio público²⁷³, como es el caso de la Junta de Andalucía para la que el Laboratorio ha creado un mapa de Fichas técnicas de todos sus espacios mineros. Los cambios del comportamiento de la industria en las últimas décadas han legado estos paisajes en decadencia de sus antiguos usos. Por ello es lógico que estos paisajes sean devueltos a la sociedad como identidad de la misma. A los cambios en los modelos de economía les deben seguir los cambios en el espacio público y las ruinas industriales se convierten desde el arte en una nueva oportunidad para redefinirlo.

²⁷⁰ Así lo expresaron diferentes arquitectos con su intervención en las XVI Jornadas de INCUNA: VERDASCO, A., PIZARRO, M.J. y RUEDA, O.: "Estrategia de intervención para reconvertir un espacio industrial abandonado: la Tabacalera de Madrid" en ÁLVAREZ ARECES, M. (ed.) *Espacios industriales abandonados. Gestión del Patrimonio y Medio Ambiente*, Gijón, INCUNA Asociación de Arqueología Industrial, 2015.

²⁷¹ SEVERCAN, Y.C. y BARLAS, A.: "The Conservation of Industrial Remains as a Source of Individuation and Socialization." En *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 31.3, 2007, pp.675-682.

²⁷² HARVEY, D.: "El derecho a la ciudad" en *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal, 2013, pp.19-49.

²⁷³ SEVERCAN, Y.C. y BARLAS, A.: *Op.cit.*, p.679.

IMÁGENES 8. Un Laboratorio sobre el Paisaje Industrial.



[8.1] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Minas de Oro de Rodalquilar, Almería. 2009.*



[8.2] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Minería en Sierra Almagrera, Almería. 2009.*



[8.8] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Minas de la Reunión en Villanueva del Río y Minas, Sevilla. 2009.*



[8.3] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Canteras de la Sierra San Cristóbal. El Puerto de Santa María, Cádiz. 2009.*



[8.4] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Minas de Peñarroya-Pueblonuevo, Córdoba. 2009.*



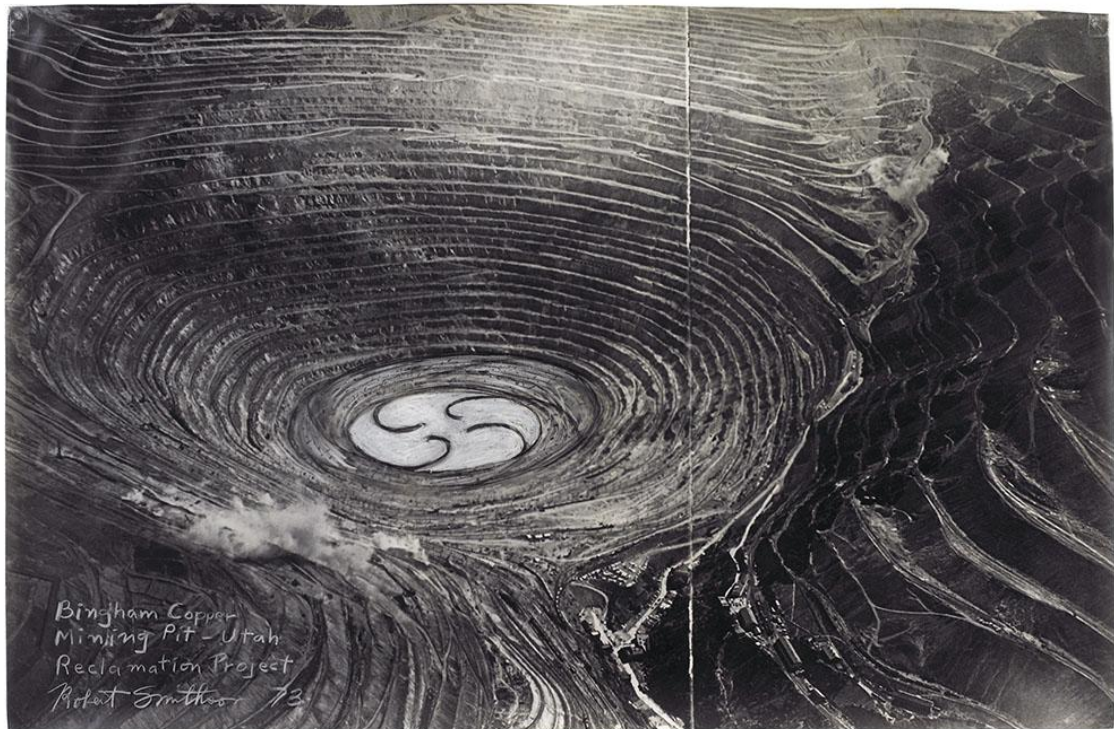
[8.5] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Mina El Soldado*. Villanueva del Duque, Córdoba. 2009.



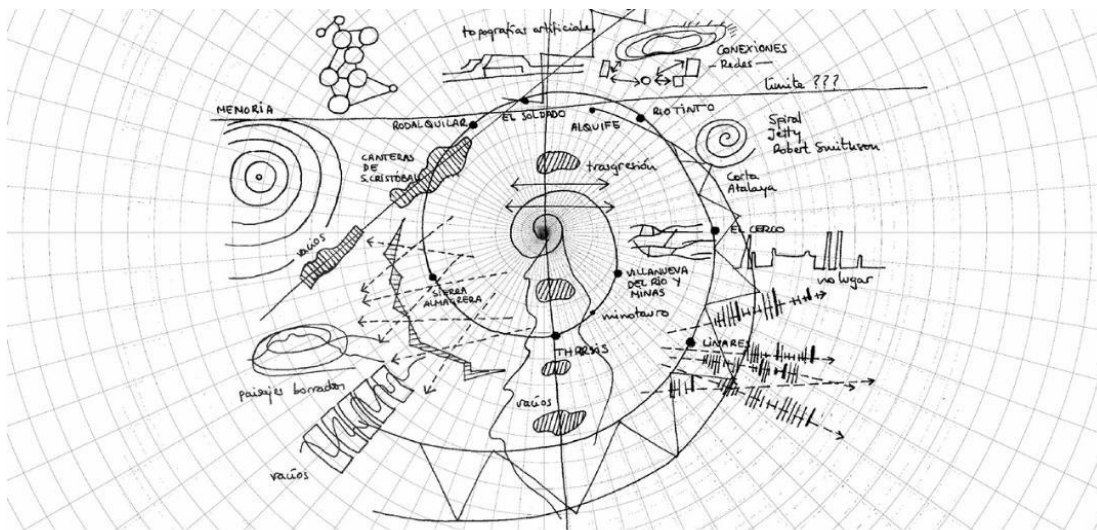
[8.6] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Minas de hierro de Alquife*, Granada. 2009.



[8.7] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Distrito minero Linares-La Carolina*, Jaén. 2009.



[8.9] Robert SMITHSON: *Bingham Copper Mining Pit. Utah Reclamation Project*, 1973. En Jack FLAM: *Robert Smithson: The Collected Writings*, Los Angeles, University of California Press, 1996, p.380.



paisajes entrópicos
 paisajes entrópicos
 paisajes entrópicos
 paisajes entrópicos
 paisajes entrópicos

[8.10] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Paisajes entrópicos*. Vídeo-montaje, 2009.



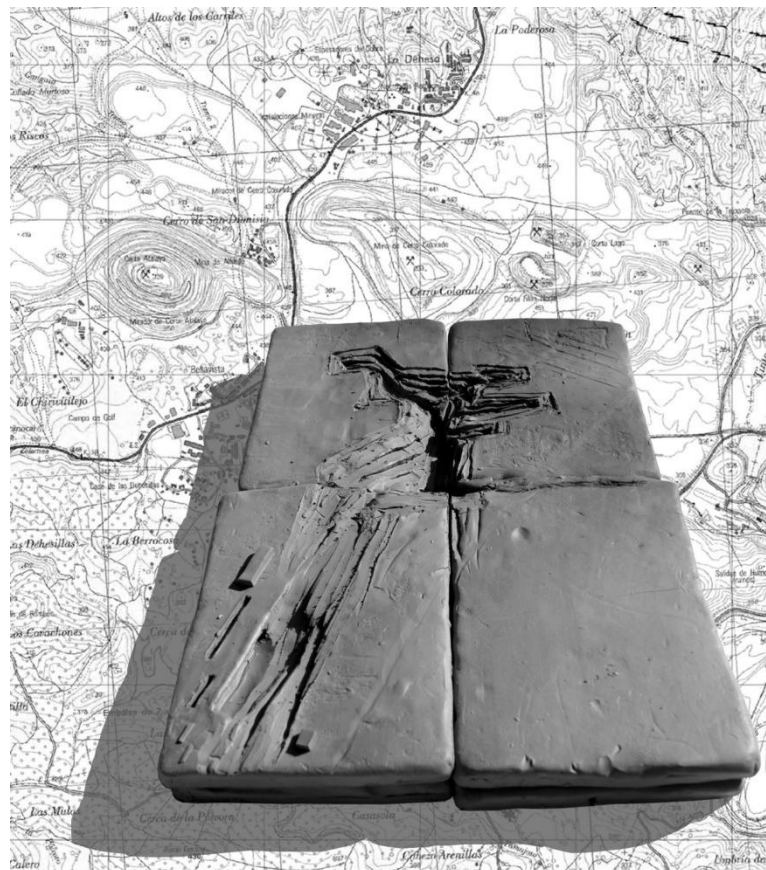
[8.11] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Paisajes inasibles*. Vídeo-montaje, 2009.



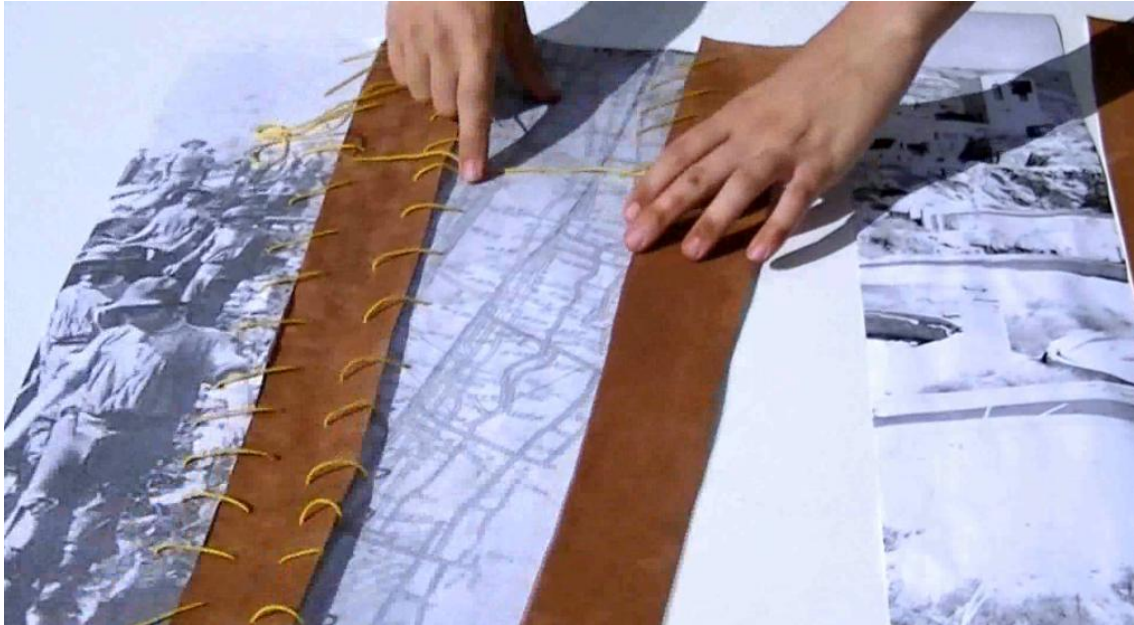
[8.12] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Paisajes inhóspitos*. Vídeo-montaje, 2009.



[8.15] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Paisajes borrados*. Video-montaje, 2009.



[8.16] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Tallar*. Vídeo, 2009.



[8.17] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Rehacer*. Vídeo, 2009.



[8.18] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Reciclar*. Vídeo, 2009.

PARTE TERCERA.

LA RUINA COTIDIANA.

9. Cuando el proceso de ruina invade el espacio para habitar.

Estamos inmersos en un fenómeno global de obsolescencia. Es lo que parece deducirse si paseamos prestando atención a nuestro entorno por pueblos y ciudades de España. Casas y edificios vacíos, abandonados, degradados, en diferentes estados de ruina, se expanden por doquier en el hábitat que las personas hemos construido para el desarrollo de nuestra cotidianeidad. A mi modo de ver, se ha consolidado de esta manera un nuevo concepto de ruina, la *ruina cotidiana*, la que habita en los resquicios de nuestra rutina. Estas ruinas siempre han estado ahí, ¿quién no ha jugado alguna vez en un descampado? Su presencia indicaba renovación de espacios, dinamismo, reconfiguración urbana. Pero hoy su imagen invade de forma redundante los caminos cotidianos de la ciudad o el pueblo.

La ruina cotidiana ha venido para quedarse permanentemente. Y no debe sorprendernos que la práctica artística de nuestro tiempo, tan preocupada por la utopía de unir arte y vida, reflexione sobre las ruinas del espacio para habitar. Entendamos por espacio para habitar del ser humano su refugio, en primer lugar, plasmado materialmente en la casa e idealmente en el hogar. Y en segundo lugar, entendamos como espacio para habitar el pueblo o la ciudad, los lugares por los que se desarrolla la vida cotidiana de las personas. Siguiendo a Maurice Halbwachs, podemos decir que la ciudad constituye el hogar de la psique colectiva. Halbwachs hablaba de la memoria colectiva como la memoria perteneciente a un grupo de personas que tienen experiencias comunes y explicaba cómo la imagen del entorno exterior, la del espacio habitado por el grupo, pasaba a formar parte de la definición del propio grupo. Es decir, hablaba de cómo los grupos de personas con el tiempo, a la vez que labran el lugar a su imagen y semejanza, son definidos por el propio lugar con unas características comunes: "la imagen del entorno exterior y de las relaciones estables que mantiene con él pasa

al primer plano de la idea que se forma de sí mismo (el grupo)”²⁷⁴. Si bien es cierto que el concepto de memoria colectiva que definió Halbwachs se ha deconstruido en cierto modo por las reivindicaciones durante los noventa de una diversidad de memorias existentes en cada ciudad, desvelando cómo unas se imponen sobre otras en el orden público²⁷⁵, el concepto originario de imagen del lugar que se crea en la memoria de quienes lo habitan es algo común a los diversos tipos de memoria, aunque esa imagen vaya desde vivencias positivas o negativas a la completa indiferencia. Halbwachs lo explica así:

Hay que considerar más bien que los habitantes conceden una atención muy desigual a lo que denominamos el aspecto material de la ciudad, pero la mayoría notarían mucho más la desaparición de una determinada calle, un edificio o una casa que los acontecimientos nacionales, religiosos o políticos más graves [...] Es en el espacio, en nuestro espacio -el que nosotros ocupamos, por el que volvemos a pasar a menudo, al que tenemos acceso siempre, y que en todo caso nuestra imaginación o nuestro pensamiento puede reconstruir en cualquier momento- donde debemos centrar nuestra atención; en él debemos fijar nuestro pensamiento, para que reaparezca una u otra categoría de recuerdos²⁷⁶.

Son importantes los recuerdos que las personas tienen anclados en un lugar, porque forman parte intrínseca de ellas, de su memoria, de su pasado. Por eso, Sébastien Marot cuando habla del “arte de la memoria”²⁷⁷, refiriéndose a Halbwachs dice que la ciudad se puede analizar como un gran espacio psíquico colectivo que permite ser recorrido de formas diferentes por la memoria de cada individuo. Pues bien, el concepto de la ciudad como marco social y hogar de la memoria se ha visto invadido por el arruinamiento constante de sus edificios y calles, pasando a ser la ruina un signo constituyente del lugar en el que se mueve la psique colectiva. He llamado entonces *ruina cotidiana* a este tercer proceso de ruinización, diferente a la destrucción

²⁷⁴ HALBWACHS, M.: “La memoria colectiva y el espacio” en *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp.131-162.

²⁷⁵ CORTÉS, J.M.: “Lugares de la memoria” en *Lugares de la memoria*, Valencia, Espai d’art contemporani de Castelló, 2001, pp.31-155.

²⁷⁶ HALBWACHS, M.: *Op.cit.*

²⁷⁷ MAROT, S.: *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

bélica e integrado espacialmente en el ámbito íntimo y privado, difiriendo también de las ruinas de la industria, siguiendo el afán académico por definir y establecer categorías que acoten el conocimiento. Y aún siendo el trabajo de la práctica artística con este tipo de ruina lo que nos interesa en esta tercera parte, esbozaré el origen de ese fenómeno global de obsolescencia en las ciudades siguiendo al geógrafo marxista David Harvey.

Este fenómeno se ve explicado porque en la primera década del siglo XXI nos enfrentamos a una grave crisis económica mundial, que ha convertido la ruina cotidiana en signo de los tiempos. En su artículo "El derecho a la ciudad"²⁷⁸, David Harvey explica cómo la crisis económica está hondamente ligada a la expansión urbana que viene dándose a nivel global desde la década de los setenta. Es decir, la aparición de este nuevo tipo de ruina, la ruina cotidiana, es producto de una crisis económica explicada por el modo como se ha llevado a cabo el fenómeno geográfico del urbanismo. Siguiendo las explicaciones de Harvey, comprendemos que la progresiva pérdida del derecho a la ciudad es provocada por la dinámica capitalista de invertir el capital excedente en urbanismo para, a su vez, producir un mayor excedente de capital.

La inversión en urbanismo a lo largo del siglo XX se ha hecho perdiendo como punto de mira el bienestar colectivo en pro de una privatización de los espacios para el lucro de unos pocos. Se ha eludido así la solución de problemas de urbanismo que vienen repitiéndose desde el siglo XIX, como el hacinamiento en los barrios pobres, la presencia de los sin techo, el acceso desigual a los servicios ciudadanos... Siguiendo a Harvey, cuando Haussmann abrió brechas en los barrios obreros para eliminar los focos de infección y favorecer un mayor control, embellecer la ciudad y crear un modo de vida urbano moderno, no estaba dando solución a los problemas de la ciudad que se deducían de su urbanismo, simplemente los estaba desplazando a

²⁷⁸ HARVEY, D. (2013): "El derecho a la ciudad", *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal, pp.19-49.

otro sitio, al extrarradio, a los suburbios. La haussmannización se convirtió en el patrón para los modos de hacer del urbanismo del siglo XX. El proceso de urbanización se ha visto desde entonces como un importante canal de uso del excedente del capital, por eso ha imperado la lógica de mercado para algo tan importante como la construcción de la ciudad, el espacio para habitar. La inversión en el crecimiento urbano de manera insostenible se ha hecho a nivel global y ello ha llevado a varios momentos en que toda esta inversión ha colapsado por la ausencia de nuevos mercados donde seguir expandiéndose.

Es evidente que por las circunstancias que dan lugar a esta nueva imagen de ruina, la ruina cotidiana, su figura se convierte irremediabilmente en el signo de las ciudades capitalistas a partir de la segunda mitad del siglo XX. La *ruina cotidiana* escapa al concepto clásico de ruina porque su imagen se configura en nuestra más plena contemporaneidad, más aún que la ruina industrial de la que hemos hablado en el capítulo precedente. A nivel internacional, es el arte de los años setenta el que empieza a trabajar de manera evidente con el concepto de *ruina cotidiana* que intento definir. Durante toda esta década, el experimentalismo de vanguardia se estructura en torno a temas de compromiso social: el artista como individuo se convierte en proveedor de experiencias personales que tienen un significado colectivo, como se ve en trabajos de Dan Graham, Martha Rosler, Hans Haacke o Gordon Matta-Clark²⁷⁹.

Fue gracias al trabajo sobre Matta-Clark como identifiqué las características de este nuevo concepto de ruina que interesaba tanto a los artistas de la segunda mitad del siglo XX. Entre 2008 y 2009 escribí un trabajo sobre este artista llamado "Ruinas en la ciudad contemporánea", destinado a la consecución del extinto Diploma de Estudios Avanzados. Y este trabajo fue el germen del concepto de *ruina cotidiana* que no veía explicado en ningún libro que consultase sobre ruinas. En Matta-Clark se veía claramente el trabajo de la práctica artística con las

²⁷⁹ GATHERCOLE, S.: "I'm sort of sliding around in place...ummm...": Art in the 1970s." en JONES, A. (ed.): *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Londres: Blackwell, 2006, pp.60-82.

vulnerabilidades urbanas, muchas de ellas derivadas de la ruina; la preocupación social del artista por el espacio para habitar arruinado, por el concepto colectivo de hogar; cómo se esforzaba en señalar la ciudad vista y vivida desde el abandono; su crítica contracultural a los deshumanizados planes urbanísticos y al estilo internacional en arquitectura... Todos ellos son rasgos que dan génesis al concepto de *ruina cotidiana*.

Y es que Matta-Clark representa a muchos artistas de los setenta que convirtieron el cambio de la vida urbana en tema de sus prácticas. La genialidad de su obra reside en la subversión del orden visual de la ciudad, apoyándose en sus puntos negros y débiles, los focos urbanos que minan el concepto de hogar para la psique colectiva. Es especialmente ese tapiz de ruinas de la ciudad de Nueva York lo que modeló el pensamiento del artista y le llevó a preocuparse y trabajar con sus propias manos los espacios habitacionales de las personas, a devolver el poder creativo al individuo para construir su propia casa y a defender la libertad del cuerpo dentro de un urbanismo que lo obliga a realizar movimientos rutinarios automatizados cada día. Considero entonces la obra de Gordon Matta-Clark un paradigma dentro de la práctica artística en relación con la *ruina cotidiana*. Por ello me gustaría observarlo más de cerca para que se termine de vislumbrar el concepto sobre el que se apoya el argumento de este capítulo.

9.1. Conciencia de vulnerabilidades urbanas²⁸⁰.

Como neoyorquino de nacimiento, tengo muy arraigada la sensación de que esta ciudad es mi casa, y me preocupa sinceramente su situación y la calidad de vida de sus habitantes (...) Algunos de los problemas que he aprendido a tratar gracias a mi formación y a mi inclinación personal son el olvido y el abandono, palabras que, cuando se aplican a niños o seres humanos de cualquier edad, provocan una gran alarma y deseos de rectificación, mientras que cuando aparecen en grandes proporciones en un entorno urbano sólo dan lugar a la ambivalencia y la inoperancia burocrática y jurídica.

En *My understanding of art* de 1975²⁸¹, Matta-Clark escribía sobre varias ideas que iban a marcar los modos de hacer de arquitectos y artistas de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Esboza su preocupación por los conceptos de olvido y abandono aplicados al hábitat urbano, algo con lo que trabajaron ampliamente los artistas de los setenta y que cristalizaría en la figura del artista activista²⁸². Esta faceta de preocupación social por el espacio para habitar es la que me interesa explicar y analizar aquí, pues el trabajo desde el arte con la *ruina cotidiana* tiene que ver con eso. Indagando sobre la preocupación social del arte por el hábitat humano, encontré un término que se utiliza en la geografía humana para definir este tipo de problemas que no sólo preocupan a los artistas, sino también a geógrafos, urbanistas, políticos, etc. Se trata de las *vulnerabilidades urbanas*.

²⁸⁰ Las reflexiones sobre Gordon Matta-Clark que se vierten en esta parte introductoria al Capítulo Tercero, proceden del trabajo realizado entre 2008 y 2009 para conseguir el Diploma de Estudios Avanzados en el Doctorado “La Historia del Arte en la construcción de la Identidad Nacional” del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. El trabajo fue dirigido por la profesora Patricia Mayayo Bost y pasó el Tribunal de Estudios Avanzados el 6 de noviembre de 2009. Posteriormente, tuve la oportunidad de colaborar en Marzo de 2012, en la asignatura *Arte desde 1945*, impartida en el mismo Departamento por la profesora Mayayo Bost, para lo que preparé una clase sobre el presente artista, actualizando la investigación sobre el mismo.

²⁸¹ MATTA-CLARK, G.: *My understanding of art 1975*, en MOURE, G. (ed.): *Gordon Matta-Clark*, Madrid, MNCARS, 2006, p.204. El catálogo de la exposición sobre Matta-Clark celebrada en 2006 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía constituye una importante herramienta documental porque alberga la mayoría de las entrevistas realizadas al artista, así como la reproducción de cartas, bocetos y fragmentos de papel.

²⁸² Para profundizar más en estos temas es imprescindible la obra de Iria CANDELA: *Sombras de ciudad. Arte como contradiscurso al desarrollo urbano de Nueva York 1990-1970*, Madrid, Alianza, 2007.

Según Josep María Montaner, las vulnerabilidades urbanas son los puntos más débiles y conflictivos de las ciudades contemporáneas: "el delirante dominio del automóvil, el turismo de masas, el incivismo, la privatización del espacio público, los traumas urbanos ocasionados por la violencia y la destrucción del patrimonio, y la indefensión y marginación de los sin techo"²⁸³. Al modo de ver de Montaner, son todo aquello que pone a prueba la esencia de la ciudad, su capacidad de coherencia para ser el hogar de muchas personas. Las vulnerabilidades urbanas son un concepto más amplio donde encuadrar la ruina cotidiana como espacio potencialmente vulnerable que se sitúa en el límite de la definición de ciudad. Y digo "potencialmente" porque veremos que a veces desde el arte las vulnerabilidades de las ruinas cotidianas se van a transformar en valores para la construcción de utopías. Gracias a este término entonces pude interpretar la figura de Matta-Clark como artista activista, pues su trabajo con edificios abandonados, espacios residuales, autoconstrucciones, espacios escondidos que no salen en los mapas, tiene que ver con su preocupación por el concepto de hogar, el espacio de habitar de las personas que es la ciudad y la búsqueda de solución a lo que la hace vulnerable.

La obra de Matta-Clark se caracteriza por intervenciones monumentales en edificios urbanos. Tanto el tema como el espacio de su arte eran la propia ciudad, vista y vivida desde el abandono y su potencial reutilización. La técnica con la que trabajaba era la de grandes cortes y extracciones de fragmentos de epidermis arquitectónica. Los cortes no sólo tenían un significado formal, sino también social por su modo de actuar. Matta-Clark se había formado como arquitecto, aunque nunca llegó a ejercer como tal, debido a su total desacuerdo con los preceptos teóricos modernistas que se enseñaban en su escuela y que invadían toda la práctica arquitectónica. De este modo desarrolló dos estrategias teóricas fundamentales: por un lado, denunciar las vulnerabilidades y peligros de la progresiva

²⁸³ MONTANER, J. M.: "Vulnerabilidades urbanas: separar, olvidar, deshabitar", en NOGUÉ, J. y ROMERO, J.: *Las otras geografías*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006, pp. 353-368.

deshumanización de las ciudades, visible en los espacios degradados, abandonados y destruidos, en la continua privatización del espacio público y en la alienación de la vida cotidiana. Y por otro, subvertir el orden visual urbano, introduciendo con los cortes perspectivas y espacios imposibles e inquietantes, para potenciar la imaginación del ciudadano. Lo vemos en su obra *Splitting* de 1974, una de las más conocidas del artista, donde parte una casa en dos mitades, posibilitando la irrupción de la luz en el interior. El corte abre campos de visión inéditos [9.1], produciendo una percepción alterada, una ilusión espacial que una vez demolido el edificio desaparece.

Debemos encuadrar el trabajo de este artista en el contexto de desindustrialización y crisis de los setenta. Nueva York se encontraba al borde de la ruina financiera y el centro urbano de la ciudad sufrió el abandono y la desidia. El declive de las actividades industriales dejó vacíos numerosos espacios como naves, almacenes o muelles de carga. Estos amplios lugares daban enormes posibilidades a la experimentación, por lo que pronto llamaron la atención de los artistas²⁸⁴. Se trata de un aspecto utópico que puede deducirse de la *ruina cotidiana*, pues estas ruinas pueden verse también como un laboratorio de utopías, no sólo como espacios dañinos del concepto de hogar.

Uno de los primeros proyectos colectivos que se llevó a cabo en los muelles del río Hudson fue el Proyecto del Muelle 18 (*Projects: Pier 18*), comisariado por Willoughby Sharp y fotografiado por Harry Shunk y János Kender, donde prácticas artísticas diversas conceden momentáneamente a un espacio ruinoso nuevas funciones apoyándose en la fotografía. Aunque las obras se localizaban en el muelle, muchas ofrecían una visión inquietante de la ciudad. Los viejos muelles industriales de la zona oeste del Hudson, estaban abandonados y total o parcialmente derruidos y las obras de diferentes artistas del proyecto aludían indirectamente a esa sensación de peligro.

²⁸⁴ Sobre el gran impacto de la desindustrialización en Nueva York y la recepción de este momento en el arte se celebró en 2010 una exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *Manhattan, uso mixto. Fotografía y otras prácticas artísticas desde 1970 hasta el presente*, comisariada por Lynne Cooke y Douglas Crimp.

Sin embargo, cuenta Douglas Crimp cómo el proyecto de Matta-Clark hacía referencia a este peligro a través de una demostración de valor, una hazaña física más que una demostración psicológica, algo que sería común a toda su obra²⁸⁵. El artista plantó un árbol en el muelle y se colgó de una viga boca-abajo para alinear su cuerpo con el árbol en una recta perpendicular al suelo, llenando de vitalidad un espacio obsoleto y degradado. Esta misma línea de intervención la desarrollaría en su obra posterior de 1975 *Day's end* o final del día, donde transformó una gran estructura industrial en un espacio basilical lleno de luz y reflejos irisados de agua, esperando con ello una sanación del espacio degradado, lo que acerca la obra de Matta-Clark a la utopía.

Matta-Clark forma parte del idealismo y el deseo de los artistas por ayudar a mejorar y restaurar la ciudad de Nueva York, llevando el arte a las comunidades más olvidadas²⁸⁶. Así por ejemplo, junto a Robert Smithson, utilizó la idea de los jardines móviles plantados sobre las barcas del río, que podían ser desplazados flotando a diferentes vecindarios alrededor de la isla de Manhattan, para hacer llegar las zonas verdes a los barrios que no tenían. O, también, cuando pintar un camión viejo y llenarlo de graffitis se convirtió en una gran fiesta de barrio [9.2]. El idealismo de Matta-Clark encarna el espíritu de cooperación de la comunidad utópica de artistas del centro de Manhattan, conocida como la comunidad de artistas del SoHo²⁸⁷.

El barrio del SoHo como espacio de experimentación artística surge a finales de los sesenta cuando la autoridad encargada de la vivienda en Nueva York (New York City Housing Authority) decidió cambiar las leyes que definían el uso del suelo urbano, permitiendo que los artistas pasasen a ocupar antiguos almacenes que transformaron en estudios. Estas leyes fueron denominadas

²⁸⁵ CRIMP, D.: "Acción más allá de los márgenes", en COOKE, L. y CRIMP, D. (dir.): *Manhattan, uso mixto: fotografías y otras prácticas artísticas desde 1970 al presente.*, Madrid: MNCARS, 2010, pp. 83-129.

²⁸⁶ CRIMP, D.: *Op.cit.*, p.104.

²⁸⁷ CRAWFORD, J.: "Gordon Matta-Clark: in context", en FUSI, L. y PIERINI, M. (dir.): *Gordon Matta-Clark*, Milán, Silvana Editoriale, 2008, pp.105-121.

Artists in Residence A.I.R.. Así empezaron a surgir también las primeras galerías cooperativas en SoHo, como la del 112 de Greene Street en la que Matta-Clark colaboró bastante²⁸⁸. Los artistas que vivían en este barrio eran en su mayoría pobres, por lo que dependían unos de otros para obtener ayuda a la hora de crear o instalar su trabajo, así como en los procesos de aprendizaje y experimentación con nuevos medios. Y este carácter comunitario se proyecta a lo largo de todas las performances de Matta-Clark, donde creaba fiestas entre indigentes para asar un cerdo y repartir bocadillos o realizaba barbacoas antes de sus cortes monumentales para atraer al vecindario (como en el caso de *Conical Intersect*).

La comunidad de artistas del SoHo tiene sus raíces en los movimientos de la Nueva izquierda tan importantes a finales de los sesenta, donde el pensamiento ecologista, pacifista, de comunidad y desafío del statu quo era fundamental. De este modo, Matta-Clark alineado en este pensamiento, desarrolla una profunda crítica a los arquitectos y urbanistas del momento. Al modo de ver de Anna Guasch, sus monumentales cortes habría que entenderlos como crítica contracultural de los deshumanizados planes urbanísticos y del estilo internacional en arquitectura²⁸⁹. El artista se dibuja así como un arquitecto activista que empezará realizando sus cortes en los edificios de la zona sur del Bronx, que en 1973 era una de las más deprimidas de Nueva York, con un elevado índice de criminalidad y de exclusión racial.

Muchas viviendas se encontraban en estado ruinoso, motivo que el artista aprovecha para extraer fragmentos de suelo y paredes, o realizar incisiones para abrir vanos en lugares no previstos en la construcción original, dando lugar a puntos de vista inéditos y completamente nuevos, obra a la que llamaría *Bronx floors* [9.3]. En *Bronx floors* vemos la dialéctica del Site y Non-site desarrollada por Robert Smithson: por Site se entiende el

²⁸⁸ Sobre los espacios del SoHo y la comunidad de artistas que allí convivió ver: LIPPARD, L.: "The Geography of Street Time: A Survey of Street Works Downtown", en BLOCK, R. (ed.): *SoHo: Downtown Manhattan*. Berlín: Akademie der Künste-Berliner Festwochen, 1976, pp. 181-210.

²⁸⁹ GUASCH, A.M.: "Formas de arte procesual I. El arte de la Tierra", en *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, p.72.

emplazamiento en que se desarrolla la obra y por Non-site el espacio de la galería donde se trasladan fragmentos del lugar, fotografías, vídeos y registros para documentar la acción. Esta dialéctica utilizada por los artistas del Land art pone el acento en la importancia del emplazamiento de la obra, que era tan importante como el proceso o los acontecimientos creativos que se llevan a cabo en él. Matta-Clark entonces emplaza su obra en un espacio ruinoso e impera a los arquitectos y autoridades públicas a preocuparse por solventar los problemas de habitabilidad de esos barrios degradados.

El artista trabajaba con el entorno urbano teniendo muy en cuenta que era una parte inseparable de la vida de las personas. Ya lo veíamos en la cita extraída de su entrevista de 1977, donde explica que “como neoyorquino de nacimiento, tengo muy arraigada la sensación de que esta ciudad es mi casa, y me preocupa sinceramente su situación y la calidad de vida de sus habitantes”²⁹⁰, por lo que si se abandonaba y se degradaba el hábitat urbano, también se degradarían las vidas de quienes lo habitaban. Su concepto de hogar no se ceñía sólo al ámbito de la vivienda, también se ampliaba al espacio urbano.

Vemos entonces cómo Matta-Clark entendía la ciudad a la manera de un gran espacio psíquico colectivo, tal como lo concebía también Halbwachs, donde llevar a cabo utopías partiendo de las ruinas. Lo vemos por ejemplo en su obra *Day's end* [9.4], a la que ya nos hemos referido antes. Desde el momento en que fue concebida, la obra de *Day's end* tenía un poco de utopía social: se pretendía convertir un gran espacio industrial abandonado en un parque de agua y luz. Con el pensamiento de esta acción y la consecuente transformación de un espacio degradado en obra de arte, Matta-Clark buscaba una solución a la situación de malestar que se daba en la orilla industrial abandonada del río Hudson.

El artista explica cómo el desmembramiento de la economía fluvial de Nueva York había dado lugar al abandono de los

²⁹⁰ MATTA-CLARK, G.: “Entrevista con Gordon Matta-Clark, Amberes, septiembre 1977”, en MOURE, G. (ed.): *Gordon Matta-Clark*, Madrid, MNCARS, 2006.

muelles y no había surgido ningún plan de reformas en el frente marítimo²⁹¹. Esta ausencia de planificación conllevó no sólo la pérdida de arquitecturas industriales valiosas "como la antigua terminal de ferrys de Hoboken", sino también la lucha de intereses inmobiliarios y una creciente actividad delictiva. El resultado daba una imagen de desahucio al puerto lleno de arquitecturas industriales fantasmales. Por eso con *Day's end* ansiaba volver a dar un valor positivo al lugar, crear un espacio de comunidad centrado en torno a la vivencia de la luz y el agua. "Sólo quería que aquí fuera una situación más alegre, relajada y apacible"²⁹², para el disfrute de las personas, para redimir el lugar de su degradación y darle de esta forma una nueva memoria a través de las vivencias colectivas en comunidad. *Day's end* parece tener como fin último dar cura a las vulnerabilidades urbanas en que se entreteje.

En la obra de Matta-Clark observamos la figura de la *ruina cotidiana* tanto como un foco de vulnerabilidades como un espacio para la oportunidad y la utopía. Vemos en la práctica de Matta-Clark entonces una doble faceta en la *ruina cotidiana*, un doble sentido, el de daño y esperanza, que vamos a ver también en los artistas que trabajan con estas ruinas en nuestro siglo XXI. Puesto que fue trabajando sobre Matta-Clark como pude discernir las características de esta nueva imagen de la ruina en nuestra contemporaneidad, considero a este artista un paradigma para comprender la ruina cotidiana, pues es su preocupación por cuidar el concepto de hogar para la psique colectiva y por vivir la ciudad desde el abandono y plantear soluciones desde los márgenes del urbanismo lo que da las claves para este nuevo término. Y vemos cómo su trabajo no se trata de un caso aislado, pues su figura pertenece a la comunidad de artistas del SoHo y su experimentalismo de vanguardia entrelazado con la preocupación social es un rasgo constante de la práctica artística de esta década. En las preocupaciones humanistas de Matta-Clark está la génesis de la imagen de la ruina cotidiana,

²⁹¹ MATTA-CLARK, G.: "La realización del muelle 52. Entrevista radiofónica de Liza Bear, 11 de marzo de 1976", en MOURE, G. (dir.): *Op.cit.*, pp.215-220.

²⁹² *Ibidem*.

unas ruinas que van a estar muy presentes en el arte de finales del siglo XX y comienzos del XXI. El arte español de este momento se va a preocupar también de profundizar en el trabajo con la ruina cotidiana, pues, como decía al principio, esta ruina es el resultado de las derivas económicas neoliberales aplicadas al urbanismo, y por eso ruinas cotidianas hay en todo el mundo.

9.2. La ruina del cielo.

Me obsesionó la metáfora y me emocionó la confesión. Celama merecía ser considerada como una ruina del cielo. (...)

Buena tierra para que a uno no le hiriese el esplendor con sus falsos brillos y para compartir la caída de lo que en la vida se acumula como peso de desgracia. Una tierra bastante simbólica, como ya había dicho alguien que, a la vez, a ella se había referido como reino de la nada. No se trataba de exagerar una imagen hosca y negativa, sino de comprender ese mismo destino de la tierra y de la perdición²⁹³.

He optado por utilizar esta cita de Luis Mateo Díez para introducir el trabajo de la práctica artística española con la *ruina cotidiana* porque refiere características territoriales que forman parte de este concepto y que no encontramos en otros países. *El reino de Celama* es una novela sobre la España rural de principios del siglo XX donde se mezcla a veces el realismo mágico con el trazo de genealogías propio de la etnografía y la recuperación de la tradición oral. Describe un mundo, el rural, que va a acusar a lo largo del siglo XX altas cuotas de agresión por expropiación y despoblamiento, llegando a principios del siglo XXI a caracterizárselo aún como "la España vacía", como nos explica Sergio del Molino en su novela de viajes²⁹⁴. Del Molino habla del "Gran Trauma" del mundo rural español, donde hasta hace muy poco se ha soportado "el aislamiento, el sol, el

²⁹³ MATEO DÍEZ, L.: "La ruina del cielo" en *El reino de Celama*. Barcelona, 2003, p.304.

²⁹⁴ MOLINO, Sergio del: *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Turner, 2016.

polvo, la desidia, las sequías e incluso el hambre”²⁹⁵. Habla también del gran despoblamiento de parte del territorio interior de España, algo que la hace “un país raro en la normalidad europea”.

La *ruina cotidiana* en su traducción en el arte español va a incluir rasgos de ese mundo rural donde el fenómeno de obsolescencia lleva haciendo estragos mucho antes que en las ciudades. Y además, en nuestros comienzos del siglo XXI donde la sociedad de bienestar puede decirse que ha llegado a los rincones más remotos del país, vemos cómo la *ruina cotidiana* adquiere un cariz exacerbado en los pueblos. Además en España tenemos otra particularidad derivada de la utilización del urbanismo como destino de los excedentes de capital: se trata del país donde la crisis del ladrillo ha puesto al descubierto un consumo voraz y absurdo del territorio mucho más amplio que el de otros países afectados por esa misma crisis global del 2008. Así vemos la ruina cotidiana no sólo en el arruinamiento del espacio urbano o en la desidia con que se tratan los espacios públicos en los pueblos, sino también en los millones de cadáveres inmobiliarios, barrios fantasma de casas sin estrenar, espacios a medio construir que llegan a ruina antes siquiera de terminarse... y cementerios urbanos donde el derecho a la ciudad ha dejado de contemplarse por impotencia y desidia. La ruina cotidiana se viene a dibujar en España como un signo o metáfora del tiempo que estamos viviendo.

Entonces las líneas principales de debate en torno a la *ruina cotidiana* van a incluir la herencia del activismo de los setenta contra la progresiva deshumanización del urbanismo, las preocupaciones por el arruinamiento del hogar y el daño a la creatividad del individuo, así como la denuncia por los estragos del consumo sin límite del territorio para nuevas edificaciones, en contraposición con la desidia y el abandono que sufren otras en los pueblos. La obsolescencia presente en pueblos y ciudades del territorio español tiene su reflejo en el arte. Observamos esta *ruina cotidiana* en el corto *Nenyure* [9.5, 9.6 y 9.7] que

²⁹⁵ *Íbidem*, p.34.

realizó Jorge Rivero en 2004²⁹⁶. "Nenyure" es una palabra asturiana que significa "ninguna parte, ningún lugar". Se trata de un filme centrado formalmente en los edificios. El escenario real es Mieres, ciudad minera de Asturias que ha acusado la fuerte desindustrialización de las minas. El narrador del corto lo explica así:

Esta calle lleva a Nenyure, un lugar que ahora es un cementerio. (...) Todo Nenyure es el reflejo de una decadencia progresiva. En cada esquina encontrarás una ausencia. Ausencia de amigos, de vecinos, de los años que el tiempo ha olvidado. (...)

Luego construyeron un colegio. Antes el patio estaba lleno de niños, pero ahora solo quedan unos pocos, y las calles se han vuelto más tristes. Casi ninguno de mis amigos vive todavía aquí, y solo regresan para visitar a los parientes que aún quedan en Nenyure.

Se trata casi de un relato fúnebre sobre la muerte de la ciudad por el desmantelamiento de la economía que la sustentaba y el languidecer de sus habitantes ante el despoblamiento y la desaparición del hogar. Mientras Jorge Rivero presentaba este corto junto al de *La presa* (2006) en certámenes cinematográficos nacionales, denunciando y haciendo visible el abandono de instalaciones y ciudades mineras, Montserrat Soto se esforzaba por crear un atlas que retratase las rarezas encontradas en los veloces cambios territoriales sufridos por las ciudades a comienzos del siglo XXI. Este atlas se llama *Doom city. Tracking* y parte del proyecto de *Tracking Madrid* del 2005²⁹⁷. Soto se preocupa por el concepto de megaciudad. Sus imágenes captan un tejido urbano lleno de incoherencias donde se observan diferentes velocidades temporales y las rarezas que capta su cámara son sobre todo ruinas: chabolas, casas a medio construir, pequeñas calles con ropa tendida en los márgenes de los grandes edificios... [9.8, 9.9 y 9.10] La ruina y la desidia de algunos lugares son la muestra de un crecimiento urbano que no tiene en cuenta el bien común sino el lucro individual. La artista lo explica así en la génesis del proyecto:

²⁹⁶ Jorge RIVERO: *Nenyure*, 2004, Oasis Producciones Cinematográficas, 10 min.

²⁹⁷ POWER, K., BENÍTEZ DUEÑAS, I. M. y DAVY, M.: *Tracking Madrid*. Montserrat Soto. Madrid: MNCARS, 2005.

Estamos viviendo la creación de las nuevas ciudades y las megaciudades sin tiempo para la reflexión. Este proyecto pretende registrar, a través de la cámara fotográfica y el vídeo, esos accidentes a modo de pequeños detalles que nos enseñan los cambios importantes a los que estamos asistiendo, no sólo en el concepto de ciudad como estructura política, urbanística o social, sino también en el de espacio privado y su implicación en el grado de convivencia interno. Nociones como supervivencia, barreras étnicas, intercambio y organización están en un constante posicionamiento frente a la ciudad²⁹⁸.

Partiendo de *Tracking Madrid* Soto crea una advertencia sobre la manera nociva en que crece la ciudad y la vulneración de los derechos a la vivienda que este crecimiento conlleva. Me gusta ver una relación poderosa entre las imágenes de su atlas y las que capta Hans Haacke en 2012 abarcando el ensanche de Vallecas en Madrid. Su obra, *Castillos en el aire*, fue subvencionada en parte por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, al igual que la de *Tracking Madrid*, y pudo verse en exposición siete años después de la de la artista española²⁹⁹. En *Castillos en el aire*³⁰⁰ [9.11 y 9.12] Haacke documenta conceptualmente el resultado de la crisis inmobiliaria, el abuso de la construcción del suelo y la evidente responsabilidad de los dirigentes por obcecarse en un crecimiento de la ciudad que se ha desvelado como insostenible y que además no llevaba en su génesis la preocupación por los derechos de los ciudadanos. Los bloques de pisos a medio construir del ensanche de Vallecas muestran la misma imagen que repetirá Julia Schulz-Dornburg en su topografía del lucro publicada también en 2012. *Ruinas modernas*³⁰¹ cataloga de forma sistemática la construcción consumista del suelo en España y muestra cómo el país está denunciado ante la comunidad europea por haberlo permitido.

²⁹⁸ SOTO, M.: *Doom city. Tracking*, en www.montserratsoto.com. [Fecha de consulta: Agosto 2011].

²⁹⁹ Podemos ver en el archivo de la web del Museo Reina Sofía las fichas de ambas exposiciones: *Montserrat Soto. Tracking Madrid*, 31 Mayo – 3 Julio, 2005 / Edificio Sabatini, Espacio Uno. En <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/montserrat-soto-tracking-madrid>. [Fecha de consulta: Agosto 2011].

Hans Haacke. Castillos en el aire, 15 Febrero – 23 Julio, 2012 / Edificio Sabatini, Planta 3. En <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hans-haacke-castillos-aire>. [Fecha de consulta: Mayo 2012].

³⁰⁰ BORJA-VILLEL, M.: *Hans Haacke. Castillos en el aire*. Madrid: MNCARS, 2012.

³⁰¹ SCHULZ-DORNBURG, J.: *Ruinas modernas, una topografía de lucro*. Barcelona: Ambit Editorial, 2012.

Es curioso que entre tanta denuncia y enfado generalizado en la práctica artística que aborda la *ruina cotidiana* en España, encontremos aún entusiasmo y utopía. Junto a los atlas sobre el crecimiento insostenible de las ciudades y los catálogos sobre los despropósitos cometidos a nivel urbanístico hallamos el proyecto internacional de las *Guías de descampados* de Lara Almárcegui. Desde el 2001 Almárcegui lleva documentando descampados. Documenta su anterior uso y su estado actual, catalogando la flora y la fauna que crecen en ellos por entropía. Los intenta proteger e invita al ciudadano a pasear por ellos. Los señala todos juntos en el plano urbano y crea rutas turísticas fuera de los caminos trillados globales. Se tratan de pequeños inventarios entusiastas que con el instrumento de la mirada pretenden convertir la *ruina cotidiana* en espacios para la ilusión, la creatividad y la esperanza. Ella los describe así en una entrevista:

El descampado lo descubres tú y es lo que tú decidas que sea. Es un espacio abierto a las posibilidades, pues permite lo que no permite la ciudad, no predetermina ninguna función específica, y en él se puede volar una cometa, organizar meriendas, levantar cabañas o alimentar a gatos... Los descampados son especiales porque permiten diferentes usos en un mismo espacio³⁰².

Y por último, en esa respuesta artística a la *ruina cotidiana* encontramos aún nostalgia y melancolía. Como dije, la peculiaridad de la *ruina cotidiana* en España es que ha afectado de una manera exacerbada al ámbito rural, llenando los pueblos de decadencia y olvido. Y el territorio del pueblo ha sido siempre el lugar por antonomasia de la nostalgia, ya que como escribe reiteradamente Sergio del Molino en *La España vacía*, es el lugar donde se forjan los cuentos de hadas y brujas al calor de la fogata en invierno. Esta nostalgia se hace evidente en el proyecto *Elogio de la distancia*³⁰³ que aglutina la literatura de Julio Llamazares, el audiovisual de Felipe Vega y la fotografía

³⁰² IGLESIAS, F.: "El arte permite conocer la realidad", en *ABC*, 25 Febrero 2013. Versión digital: <http://www.abc.es/local-castilla-leon/20130225/abci-arte-permite-conocer-realidad-201302251010.html>. [Fecha de consulta: Febrero 2015].

³⁰³ VEGA, F., LLAMAZARES, J. y ORUETA, C.: *Elogio de la distancia. Dos miradas a un territorio*. Lugo: Bren Entertainment, 2008.

de Cecilia Orueta para acercarse de manera poética a la región gallega de la Fonsagrada. *Elogio de la distancia* es un canto admirativo a las gentes que aún habitan territorios donde el aislamiento, la meteorología y la ausencia de lujos endurecen el carácter y condenan al éxodo a quien busca una mejor vida. Los tres autores dibujan paisajes, que se dirían de gran calidad pictórica, a través del documental audiovisual y las fotografías [9.13, 9.14 y 9.15]. Este canto nostálgico y admirativo por las calidades que levantan los pueblos de antaño insertos en nuestro hogaño acelerado, se transforma en negra melancolía en manos del último artista que he rastreado moldeando con su práctica el concepto de *ruina cotidiana*. José Luis Viñas esboza un discurso de amarga crítica social ante cómo el abandono y la desidia hacen su mella en los habitantes de los territorios de interior despoblados, afectados por el éxodo rural o el desmantelamiento del sector industrial. Su obra es también un atlas de las comarcas afectadas crónicamente por la *ruina cotidiana*. En sus obras vagan fantasmas, traumas del pasado que persisten en un presente atenazado por el abandono. La melancolía en su obra se convierte en subversión al crear iconos de la desidia y al quererlos insertar en el discurso de la historia del arte actual.

Hasta aquí hemos visto proyectos artísticos que pintan una imagen de la ruina cotidiana dialéctica y contradictoria: mientras trabajan con cómo afecta la despoblación a los habitantes de los pueblos pequeños, que envejecen hasta quedarse solos, habitando las ruinas de su pasado, también constatan la aparición de micro-ciudades de nueva planta creadas para el ocio, vacías igualmente y convertidas en ruina porque no se puede pagar su mantenimiento. Las líneas de acción ante la *ruina cotidiana* parten de la denuncia y el enfado, y pasan por el entusiasmo y la nostalgia dulce, derivando al final en la melancolía negra por las ruinas. Pero ante todo, en los debates que proponen es común el compromiso del artista por ser testigo de su tiempo y por dar voz y problematizar cuestiones relativas al daño del hogar de las personas. Algunos de ellos se levantan

como “artistas frente a la nación” al modo que lo hiciese Goya, para testificar sobre sus problemas.

Así pues, entre todos los proyectos artísticos observados he seleccionado tres de ellos en torno a los que voy a articular la narración sobre la ruina cotidiana. Empezaré con *Mundos recesivos* (2004-2015) y *Cementerios urbanos* (2012-) de José Luis Viñas porque son dos grandes proyectos que a modo de Atlas muestran una colección de lugares donde el fenómeno de la obsolescencia se ha mezclado con la noción de hogar en la psique colectiva. Estos proyectos son depositarios de una crítica lúcida al fenómeno de obsolescencia que acaece en pueblos y ciudades en estos comienzos de siglo. Su discurso se hace fundamental para empezar nuestro análisis de la ruina cotidiana como signo de los tiempos, ya que muestran este escenario arquitectónico como hábitat siniestro de fantastamas y presencias que alteran la percepción del tiempo presente, mezclando pasado y futuro, nostalgia con ciencia ficción, utopía y distopía, desvelando lo descarnado de la ruina cuando invade el hábitat de las personas, con indudables matices de preocupación y toma de posición en defensa de los derechos humanos.

Muestran una preocupación social que es común también con el siguiente proyecto escogido para seguir el hilo argumental del capítulo: las *Guías de descampados* de Lara Almárcegui. La artista utiliza estrategias de trabajo conceptuales para esbozar una crítica al urbanismo que impera con el modelo neoliberal de economía. Las *Guías de descampados* han sido realizadas para diferentes ciudades del mundo, se trata de un proyecto global donde encontramos también las ciudades españolas. De ahí la importancia de analizarlo en este capítulo, pues muestran con sorprendente claridad cómo la *ruina cotidiana* está ligada a la forma cómo el desarrollo económico se relaciona con el urbanismo. Y mientras el proyecto de Viñas se preocupa por traducir las emociones negativas que toda ruina cotidiana supone con su presencia, Almárcegui analiza de forma utópica la parte positiva de este concepto.

Sus proyectos están destinados a cambiar la percepción negativa de los espacios ruinosos cotidianos, señalando su potencial para la imaginación ciudadana y su valor intrínseco de libertad. Las *Guías de descampados* de Almárcegui nos darán paso al análisis de la *Topografía del lucro* propuesta por Schulz-Dornburg, pues este proyecto aborda las aberraciones a las que ha llevado el modelo neoliberal de economía cuando se aplica al urbanismo. De origen alemán, Schulz-Dornburg lleva afincada en Barcelona desde 1991. Esta estancia prolongada de más de veinte años en nuestro país le ha permitido reflexionar sobre los problemas urbanísticos que traen de cabeza a los arquitectos humanistas del país. La publicación de su libro *Ruinas modernas* en 2013 es el resultado de esta preocupación. El proyecto confecciona una topografía española de urbanizaciones voraces con el terreno y sin acabar. Es un muestrario de fotografías que siguen un mismo patrón y que cuestionan el concepto de ruina en la actualidad, buscando su posible trasfondo de belleza y conexión con la ruina romántica.

Estos tres proyectos artísticos tienen en común su afán por construir atlas de obsolescencia, pero son resultado de modos de hacer y pensar muy diferentes. Así el hilo argumental de esta Parte Tercera se delinea mostrando al principio lo siniestro de la ruina cuando se inserta en la vida, trozos de desidia y abandono conviviendo en las rutinas ciudadanas. El hilo seguirá avanzando por ese compromiso social al que apela la ruina cotidiana, común en los proyectos de Viñas y Almárcegui, para discernir cómo esas ruinas baluartes de tristeza pueden convertirse en espacios de esperanza para la construcción de heterotopías. Y por último, nuestro argumento terminará examinando cómo estas ruinas tienen un valor crítico dentro del paisaje, apelando al sentimiento romántico de tragedia e indignación. Es quizá la ruina cotidiana, más que los anteriores conceptos de ruinas de guerra y ruina industrial, la que más se acerca para marcar el signo de nuestra era.

IMÁGENES 9. Cuando el proceso de ruina invade el espacio para habitar.



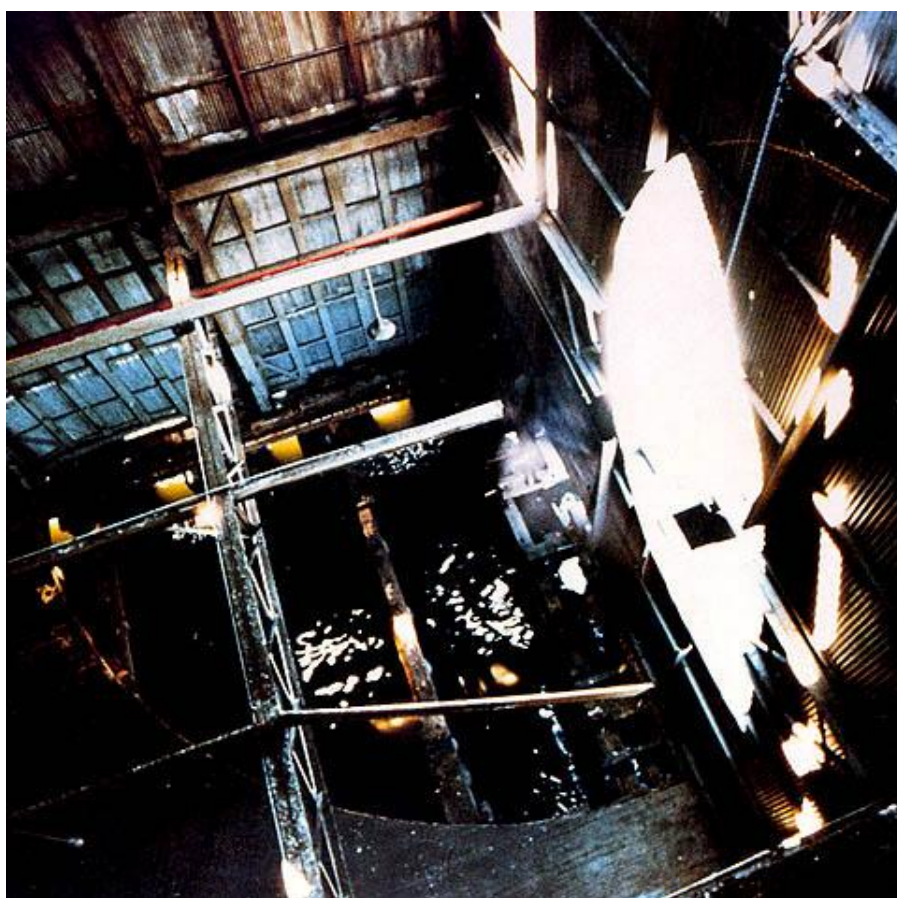
[9.1] Gordon MATTA-CLARK: *Splitting*, 1974, montaje fotográfico.



[9.2] Gordon Matta-Clark trabajando en *Graffiti truck*, 1973.



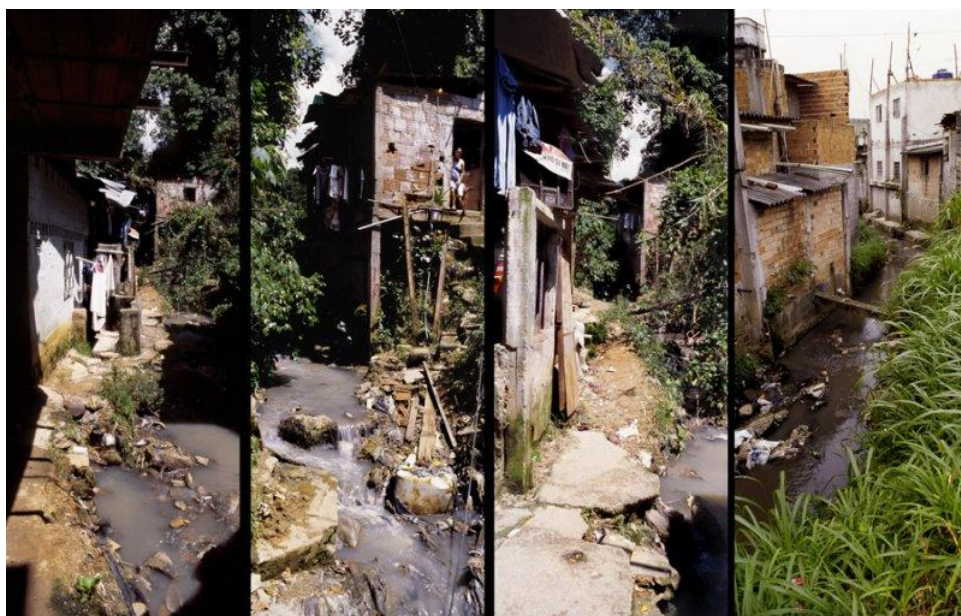
[9.3] Gordon MATTA-CLARK: *Bronx floors*, 1973.



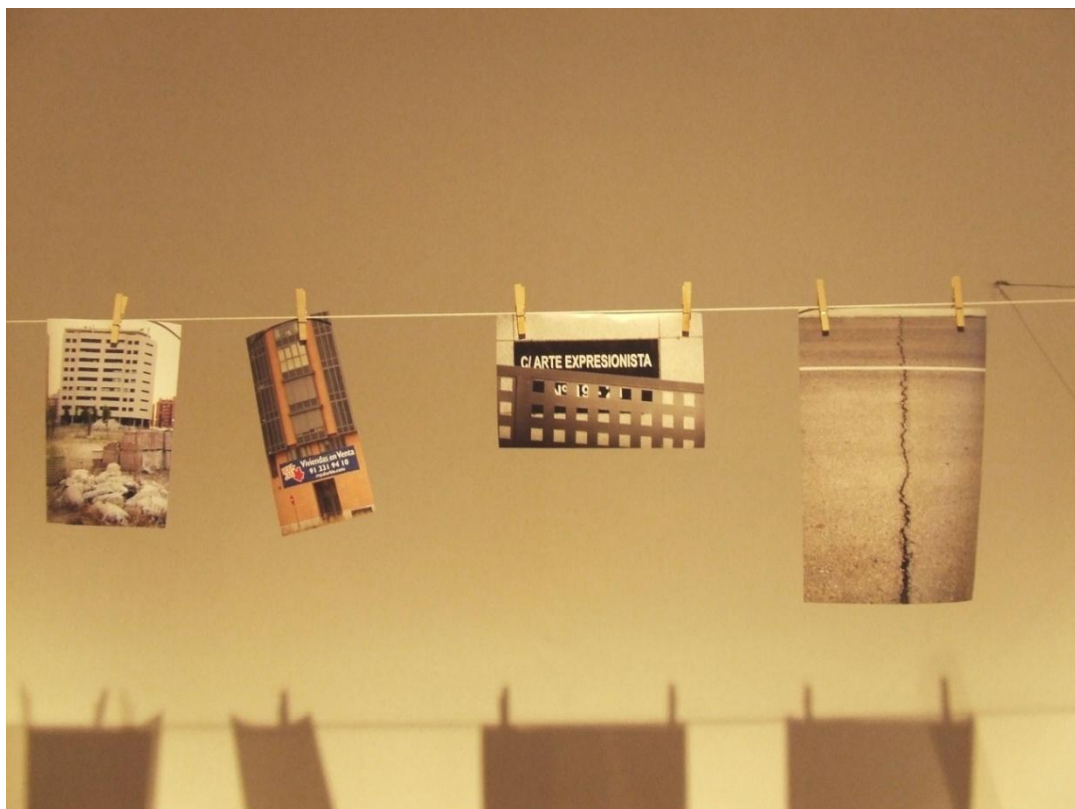
[9.4] Gordon MATTA-CLARK: *Day's end*, 1975.



[9.5, 9.6 y 9.7] Jorge RIVERO: fotogramas de *Nenyure*, 2004, Oasis Pictures.



[9.8, 9.9 y 9.10] Montserrat SOTO: *Invasión/sucesión 10 - 11 y 14*, 2009. En *Doom city* 2005-2011.



[9.11 y 9.12] Hans HAACKE: vistas de la exposición *Castillos en el aire*, 2012. Fotografías propias.



[9.13, 9.14 y 9.15] Cecilia ORUETA: *Elogio de la distancia*, 2008.

10. La melancolía y lo siniestro de la ruina cotidiana en la obra de José Luis Viñas³⁰⁴.

Las ruinas han sido siempre una llamada a la melancolía y la ruina cotidiana que identifico en este capítulo no está exenta de ese sentimiento. Nuestro primer artista, José Luis Viñas, se pregunta qué efecto tiene la melancolía continuada de la ruina cotidiana en la vida de las personas. Se trata de un cuestionamiento constante que le ha llevado a la búsqueda de estas ruinas en las comarcas rurales más desfavorecidas, haciendo de su creación a día de hoy un baluarte desde el que mirar y comprender la ruina cotidiana.

La obra de Viñas está llena de extrañeza ante cómo las ruinas del espacio para habitar se insertan en la vida. Veremos aparecer aquí la ruina cotidiana teñida de los matices de lo siniestro, llegando al esbozo de una distopía derivada del reflejo caleidoscópico que proporciona el arte a la realidad. Esta primera aproximación a la ruina cotidiana en el arte a través de la obra de Viñas no va a mostrarnos unas ruinas redentoras, ni tampoco unas ruinas que llamen a la acción activista. Las primeras ruinas cotidianas abordadas van a llamar a la reflexión sobre cómo se deshacen las vidas de las personas con la inserción de la ruina en su cotidianidad, cómo desbaratan los tapices del tiempo, rememorado y vivido, mezclando la irracionalidad con el discurso aceptado de lo real. Comenzaré así explicando la trayectoria artística de Viñas, para después analizar el discurso de lo siniestro extraído de su

³⁰⁴ En el año 2009 la profesora Patricia Mayayo Bost me habló de la obra de José Luis Viñas y me puso en contacto con él. Desde entonces he mantenido un intercambio epistolar constante con Viñas, lo que ha enriquecido la construcción del discurso que pretendo llevar a cabo sobre su obra. Por otra parte, unos estudios iniciales de su trabajo fueron mostrados en dos congresos del año 2010: el *XVIII Congreso del CEHA. Mirando a Clío. El Arte Español espejo de su Historia* y en el *Congreso Europeo de Estética. Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*. Las respectivas publicaciones son las siguientes: GONZÁLEZ RODELGO, R.: « Lo marginal de lo ruinoso: una aproximación a la obra de José Luis Viñas » en *Sociedades en crisis: Europa y el concepto de estética*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010, pp.226-230; GONZÁLEZ RODELGO, R.: « *Los inadaptados (León-Oeste) 2009/2010*: serie de obras sobre papel de José Luis Viñas » en *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. XVIII Congreso C.E.H.A.*, Universidad de Santiago de Compostela, 2010, pp.659-674.

trabajo con la ruina cotidiana, para terminar evidenciando su visión pesimista sobre los efectos de la obsolescencia en la sociedad, una visión no exenta de compromiso y esperanza.

10.1. Docu-ficción y pintura.

El artista José Luis Viñas Apaolaza (1972) hace tiempo se dio cuenta de que no hay nada mejor que alejarse de la centralidad y los puntos clave de atención para percibir mejor lo que queda soslayado y apartado del discurso dominante. Viñas se formó como artista en Madrid y ha estado afincado durante muchos años en Guardo, un pueblo de la montaña palentina, pero actualmente vive en Palencia. Su descentramiento de la capital le ha permitido conocer diversos problemas enraizados en el hábitat rural y que son muy poco tratados dentro del ámbito artístico español. Ello le ha llevado a interesarse por las comarcas en declive de la Península Ibérica, lo cual ha cristalizado en una cartografía del estado ruinoso de diferentes comarcas del medio rural, a lo que suma zonas urbanas desde 2012, afectadas por los estragos de la crisis económica, como por ejemplo los barrios periféricos de la ciudad de Madrid. Su centro de atención está en cómo la ruina del hábitat cotidiano llena de extrañeza la vida de la sociedad que lo habita, convirtiendo lo siniestro en una constante. Ante la obra de Viñas nos encontramos con una producción seriada que reproduce un patrón de trabajo muy metódico desde sus inicios.

Viñas comienza su andadura artística a principios de la década 2000 realizando dibujos sobre papel, donde utiliza también el collage. El artista crea un mundo onírico de personajes que cabalgan en la fina línea que separa la realidad de la ficción. Sus personajes imaginados parten de leyendas del folclore popular, de relatos transmitidos de forma oral. O bien son personajes inventados que revelan las preocupaciones del artista. Las fuentes principales para su tarea son obtenidas en sus viajes por las comarcas rurales más olvidadas del país, a través de la observación y la impregnación del lugar, así como

del intercambio de historias con sus habitantes. Este método de "viaje, observación y recogida de datos" será desde el principio una constante en su obra.

Aparte del dibujo y el collage de influencias surrealistas y expresionistas, Viñas ha trabajado también desde el principio con la instalación artística. En sus instalaciones cúbicas de 2003 y 2005 se define otro rasgo de su práctica artística: la seriación de su obra. A partir de entonces trabajará con conjuntos de piezas artísticas que juntas crean constelaciones de significado en torno a un mismo tema. Sus primeras instalaciones son una serie de cuatro cuentos cúbicos, sus *Cubículos bosque*, que se relacionan con el tiempo cíclico que rige las comunidades rurales, pues representan las estaciones del año: primavera, verano, otoño e invierno. A los *Cubículos bosque* le seguirá otra serie de instalaciones: *Seres perdidos de España* (2005-2009) que recrea las estancias pertenecientes a personajes olvidados o borrados de la historia más reciente del país.

Algunos de esos seres perdidos salen directamente de la posguerra española: los hombres del maquis [10.1], el estraperlista o las mujeres que, habiéndose quedado solas después de la guerra, se veían obligadas a prostituirse. Otros son personajes que la propia memoria colectiva rural ha creado apoyándose en el ámbito de las leyendas, como los hombres del saco para explicar las desapariciones de niños o las brujas para identificar a mujeres que decidían vivir solas. Hay en esta segunda serie de instalaciones un grado de denuncia social que no había en la primera.

A partir de 2005 Viñas comienza a introducir la fotografía en sus obras. Lo que antes habían sido dibujos sobre papel representando personajes inventados, basados en la observación de lugares olvidados del ámbito rural, ahora se completa con fotografías de edificios abandonados. Sus obras sobre papel pasan entonces a configurarse por tres elementos: una fotografía, un relato y un dibujo-collage. Las fotografías retratan en su mayoría un edificio o un vehículo abandonado y se

corresponden con la fase de búsqueda y documentación por parte del artista sobre la comarca en declive que ha decidido observar. Los relatos son confeccionados partiendo de la documentación recogida y narran el oficio o los comportamientos de los moradores del lugar.

El relato sirve de bisagra entre la fase de documentación y la fase de ficción, pues introduce la fantasía a través de los personajes inventados por el artista, que son situados en el escenario previamente fotografiado y documentado. Estos moradores imaginarios son representados en un dibujo que cierra la obra como tercer elemento. De este modo la documentación de la realidad sufre un proceso de paso a la ficción. Examinemos mejor un ejemplo: *Burbuleta enceñiscada* [10.2] pertenece a la serie de *Los inadaptados (León-Oeste)* de 2009/2010. La fotografía capta una vivienda habitual de la Cabrera leonesa: de dos cuerpos, el de abajo hecho en piedra y el de arriba con listones de madera. Las maderas del segundo cuerpo son de color claro con ventanas de cristal que reflejan levemente el azul del cielo. El cuento describe al morador imaginario de esta casa:

La pobre niña que nunca se quiso desprender del vestido de comunión ya peina canas, pero no lo sabe. Sus padres ahora viven sólo como sombras; eso también lo ignora. Como una mariposa rebozada en ceniza blanca se agita su cuerpecito arrugado, sospechando amargamente su soledad³⁰⁵.

El habitante de la casa fotografiada es una niña vieja, lo que constituye un elemento inquietante. El dibujo nos muestra una niña pálida, vestida del blanco efímero y gastado de su vestido de comunión. Su silueta de papel se sitúa en un escenario ambarino, del color claro de la madera de la que está hecha su casa. Es un color pastel que unido a la nota azul de la ventana forma un dúo de colores ingenuos, infantiles, pertenecientes a la palidez de un recuerdo, lo que es un elemento siniestro pues sirven de escenario a una memoria excesiva que convive con fantasmas. El relato nos cuenta la negación de una anciana a aceptar que ha dejado de ser niña o más bien, el retroceso de su

³⁰⁵ VIÑAS, J.L.: Relato de “Burbuleta enceñiscada” en *Los inadaptados (León-Oeste)*, fotografía, texto y collage, 2009/2010. Inédito.

mente a un tiempo en el que fue feliz, el tiempo de su niñez, abandonando así el tiempo ruinoso, fragmentado y lleno de ausencias que habita.

El dibujo muestra la morada simbólica de la mente de la anciana: una casa de presencias fantasmales, representadas a través de la dualidad de su propia sombra. La niña vieja consume su vida con estas presencias, aferrada a la blancura extinguida del vestido de comunión, ilusión efímera que se vuelve espeluznante en su deseo de extenderla hasta la vejez. En los dibujos utiliza el collage, montando escenarios teatrales que guardan parecidos en formas y colores con lo que podría ser el interior de la casa fotografiada a la que acompañan y donde se sitúa a los personajes recortados en sus siluetas.

Viñas dibuja los personajes de sus historias y los recorta, para disponerlos después sobre el "escenario" pictórico creado para ellos. El artista monta en un primer momento el escenario, pegando después a los protagonistas de la pequeña obra que se va a representar y acompañándolos por último con diferentes elementos que explican la historia del morador protagonista y lo rodean de rasgos inquietantes. Sin embargo, a estos moradores secretos, imaginados, fantasmales, el artista los sitúa en un lugar fuera del espacio y el tiempo. Mediante su representación en el dibujo, los personajes son expulsados de la realidad, teniendo como único anclaje a ella la referencia fotográfica que los acompaña.

Con el ejemplo de *Burbuleta enceñiscada* observamos cómo el relato y el dibujo intentan aludir al estado psíquico que producen las ruinas cuando se insertan en las vidas de las personas, pues aunque la "Burbuleta" sea un personaje imaginario, en su historia se muestra la realidad de muchos ancianos que moran en las comarcas de la España vacía que investiga Viñas. La ficción entonces es una herramienta mucho más poderosa que la documentación o el relato etnográfico, provocando la empatía del espectador con las historias inventadas. Viñas consigue el efecto del buen contador de cuentos: introducir al oyente-espectador en un escenario de

ficción que alberga fábulas, historias crueles y tristes que se convierten en representaciones universales de la realidad.

Siguiendo con su evolución técnica, en 2012 el artista dejará de trabajar pictóricamente sólo con papel en pequeño formato y pasará a las tablas de gran formato, comenzando a realizar grandes retablos profanos al óleo. El método de trabajo será similar al que lleva practicando desde principios del 2000: partirá siempre de la documentación de la realidad a través de fotografías, para luego adulterar lo documentado a través del paso a la ficción. Técnicamente podemos dividir entonces su producción artística en dos grandes grupos de obras: el proyecto de *Mundos recesivos* (comenzado en 2004), que sigue la técnica seriada de creación de historias y personajes en papel, y *Cementerios urbanos* (comenzado en 2012), que es la gran serie de retablos profanos.

El proyecto de *Mundos recesivos* cuenta hasta la fecha con nueve series de obras, centrada cada una de ellas en una comarca en declive o recesión de la Península Ibérica: con *Comunidad fantasma* (Palencia-Norte) 2004/2010 y *El mundo sin nosotros* (Palencia-Sur) 2007/2008 recorre los pueblos de la montaña y el páramo palentino donde la crisis postindustrial y el despoblamiento llenan de desidia las vidas de sus habitantes; *Colonia libertaria* (Portugal-Costa da Caparica) 2005/2007 observa las casas de pescadores en las playas al sur de Lisboa; *Euskal Herria totémica* 2007/2008 documenta diferentes lugares del País Vasco; *Tierra de botargas* (Guadalajara-Norte) 2008/2009 estudia el norte de Guadalajara buscando antiguas costumbres carnavalescas; *Los inadaptados* (León-Oeste) 2009/2010 nos acerca a los pueblos de la Cabrera leonesa, extremadamente aislada por su orografía singular; *Los trogloditas* (Madrid-Sureste) 2010 se detiene en las viviendas cueva al sudeste de Madrid; *La ribera sucia* (Burgos-Noreste) 2010/2011 es una distopía rural que discurre por el valle burgalés de Tobalina, donde estaba la central nuclear de Garoña; y para terminar con *Mundos recesivos*, su último proyecto es *Los muertos* (Asturias suroeste) 2014/2015

que se concentra en las viviendas peculiares del sur de Asturias.

Siempre partiendo de hábitats ruinosos, Viñas reflexiona sobre su efecto siniestro en las vidas de los escasos habitantes de estas zonas, explorando a la vez pervivencias del pasado y rastreando su memoria reprimida. Como ya he comentado, sus series construyen constelaciones de historias que juntas dibujan el mundo que representan: comunidades secretas, silentes, con las que dibuja una atmósfera o clima de pesadumbre e inquietud.

En *Cementerios urbanos* (2012-...) deja de rastrear las comarcas deprimidas del hábitat rural pasando a centrarse en la recesión que se sufre hoy en la ciudad como consecuencia de la fuerte crisis económica del país desde 2007. Viñas explica el giro en su trabajo de esta manera:

Tras la crisis y los recortes implementados a partir de 2010 ya no hubo grandes diferencias, barrios de Madrid se quedaban sin tenderos, calles sin limpieza, farolas sin luz, hospitales sin cama, alumnos sin pupitre y piscinas sin agua. Los fantasmas me habían rodeado una vez más, allí donde siempre me consideré a salvo: en mi ciudad natal. De ahí el giro en mi trabajo, una respuesta urgente a una desolación no planeada³⁰⁶.

En un primer momento, el descentramiento de Viñas de la urbe al ámbito rural palentino, lo afectó de tal manera que no pudo dejar de lado en su obra la preocupación por la obsolescencia que afectaba a las comarcas de la España vacía que le había tocado vivir. Y sin embargo esta empatía por los efectos de la obsolescencia y la recesión le han llevado a una actitud de absoluta tristeza al comprobar que se han extendido también por la ciudad en la que había crecido con una alta tasa de bienestar social, enarbolando la bandera del progreso y equiparándose a las urbes europeas, cosmopolitas en cultura y ciencia. El proyecto *Cementerios urbanos* cuenta hasta la fecha con tres retablos: *Pan Bendito* (2013), *Puente de Vallecas* (2014) y *Valdezarza* (2014/2015); y una serie de tablas en pequeño formato: *Vinateros* (2014/2015). Se centran todos en barrios de

³⁰⁶ VIÑAS, J.L.: *Carta a Raquel González Rodelgo*, 10 Noviembre 2014.

Madrid. Aquí la *docu-ficción* sufre una variante: no fotografía edificios en ruinas para los que inventar historias o personajes. Lo fotografiado son los habitantes de los barrios cuyo paso a la ficción del cuadro se apoya en la distopía, pues pasan a convertirse en muertos vivientes.

Para terminar de explicar la trayectoria de este artista aún poco conocido para el mundo del arte, es preciso prestar atención a su producción teórica, donde se justifica la elección de la pintura como su principal técnica de representación. En 2011 publica un pequeño ensayo: *Cerco a la pintura*, editado por Casus Belli en su colección de Filosofía³⁰⁷. *Cerco a la pintura* es una reflexión sobre el desarrollo y evolución de la técnica pictórica a lo largo de los siglos. Se trata de un ejercicio de abstracción para describir la importancia de la principal técnica de representación a lo largo de la Historia, donde se sintetiza toda una reflexión en torno a su pasado y presente.

En *Cerco a la pintura* planea una duda crucial e importante para Viñas: la validez de la técnica pictórica dentro de la vanguardia artística de nuestros días. Viñas sigue reflexionando sobre su validez y pese a que deja la pregunta abierta al final del libro, toda la síntesis ensayística de *Cerco a la pintura*, así como su manera de hacer arte, es una defensa y demostración de que la pintura puede seguir insertándose como técnica de reflexión en la vanguardia artística de comienzos del siglo XXI. Toda la obra de Viñas se alza así como reivindicación de la pintura como medio de expresión aún válido en la era actual de las tecnologías:

Es posible que el arte pictórico haya quedado anclado ¿definitivamente? en el muelle de lo obsoleto; ha ocurrido con él lo mismo que con la cestería, el ganchillo o el arte de hacer buenas botas de vino: se ha vuelto una cuestión de viejos encerrados en talleres polvorientos. Pintar tal vez signifique tender un velo amarillo sobre el mundo, cada cuadro nuevo que nace puede ser como una reedición de la enciclopedia Álvarez o como una réplica de la muñeca mariquita Pérez, es decir, un mero producto de "vintage". Este hecho, en sí

³⁰⁷ VIÑAS, J.L.: *Cerco a la pintura*, Madrid, Casus Belli, 2011.

mismo, no elimina su potencialidad artística, aunque la vincula fatalmente a la acción de la nostalgia³⁰⁸.

En realidad encontramos cierta resistencia a aceptar las nuevas técnicas digitales como forma de representación de la realidad y, efectivamente, hay nostalgia en las palabras de Viñas. Pero hoy la práctica artística se encuentra inmersa en una mezcla de técnicas y medios de expresión donde aún la pintura sigue siendo válida dentro del mercado del arte. Es cierto que no se considera como una técnica vanguardista, pero se sigue utilizando y comerciando con ella. Quizá las palabras del artista son una justificación y a la vez un deseo de querer pertenecer a la Historia del Arte universal, enraizando con las genealogías de prácticas artísticas del siglo XX, pero a la vez utilizando una técnica que se encuentra fuera de la vanguardia del siglo XXI.

Y es que si nos paramos a reflexionar sobre los diferentes proyectos artísticos que se aglutinan en esta tesis doctoral, el proyecto artístico de Viñas es el único que se apoya en la técnica pictórica para crear un universo de significado en torno a la ruina arquitectónica. Entonces, la elección de la técnica pictórica se llena de significado para entender la obra de Viñas. La pintura está obsoleta como técnica dentro del mundo del arte contemporáneo, al igual que la obsolescencia invade el estado psíquico colectivo que el artista retrata en su obra. En las páginas que siguen se analizarán en profundidad las claves de los dos grandes proyectos artísticos, deteniéndonos en la descripción de algunas obras seleccionadas para establecer su significado y relación con la ruina cotidiana.

³⁰⁸ *Íbidem*, p.85.

10.2. La melancolía de los *Mundos recesivos*.

A veces la ficción hace visibles los traumas que subyacen detrás del teatro de lo real. Los márgenes que la realidad no se atreve a nombrar porque pueden suponer un colapso de la misma, aquéllos resquicios que moran invisibles en las redes de lo perfectamente tangible, precisan de la inmaterialidad de la ficción para hacer comprensible su existencia. En la obra de Viñas veremos cómo la ficción desvela una especie de lugar psíquico colectivo asociado a la ruina cotidiana. La ruina se instituye en su obra como el margen de la realidad que precisa de la ficción para nombrar los traumas colectivos.

El título del proyecto *Mundos recesivos* (2004-2015) da pistas sobre la realidad que el artista aborda a través de la docuficción: mundos recesivos, realidades que caminan hacia atrás, que no avanzan, no progresan, *ambarizando* su existencia y convirtiéndose en reliquias. También, la palabra "recesivo" tiene otra acepción en el diccionario que diverge un poco de la comúnmente conocida: en biología, recesivos son "los caracteres hereditarios que no se manifiestan en el fenotipo del individuo que los posee, pero que pueden aparecer en la descendencia de este". *Mundos recesivos* señala la existencia de realidades no visibles dentro de la realidad común, realidades que existieron en el pasado y han quedado latentes, manifestándose en el presente, como los genes recesivos.

Son mundos recesivos que señalan el pasado del que provenimos y que a su vez proponen una reflexión de las bases del progreso que sustentan nuestra sociedad. Y es que en estos mundos recesivos hay un signo común que los define y que constituye el ejemplo más visible de su recesión: la ruina. Los moradores imaginarios de los *Mundos recesivos* de Viñas habitan entre ruinas, casas ruinosas, con batientes abiertos agitados por el viento y azotadas por el tráfico de camiones, en cuyo interior sólo hay mugre y abandono ingrato... La ruina se ha convertido en algo habitual en estos mundos, creando escenarios de obsolescencia y vacío que tiñe el ánimo de las gentes.

Cada una de las series de *Mundos recesivos* está plagada de indicios mortuorios, señales de muerte que describen las vidas de los habitantes de las comarcas estudiadas como algo degradado y ruinoso. Observemos por ejemplo al abuelo representado en *Gulico tarabanco* [10.3], una obra que pertenece a la serie *Los inadaptados (León-Oeste)* realizada entre 2009 y 2010, donde el artista visita la Cabrera leonesa³⁰⁹. Para confeccionar los personajes de esta serie, Viñas ha utilizado palabras del dialecto cabreirés: *Gulico tarabanco* significa "abuelo que está en los huesos" pues *tarabanco* significa "tronco con muchos nudos; hueso sin carne". La historia del abuelo explica:

El Abuelo, que ha enviudado hace meses, se apaga poco a poco. Cubierto de palos, parece un árbol agonizante rodeado por un carnaval de espectros nacidos de su memoria descompuesta.

La casa del abuelo es una típica construcción de la Cabrera leonesa [10.3, 10.4 y 10.5]: una casa realizada en piedra con un segundo cuerpo que sobresale en alero hecho con listones de madera, y cubierta de lajas de pizarra. El dibujo del abuelo [10.3] aparece dispuesto en papel sobre un fondo plano donde se dibujan los colores de la casa fotografiada: marrón del suelo y gris de los listones de madera gastados. La figura protagonista, el abuelo, no se sitúa exactamente en el centro, sino ligeramente a la derecha, como si estuviera deambulando por ese escenario de teatro que es su casa. Jugando con el adjetivo *tarabanco*, que significa tanto "tronco con muchos nudos" como "hueso sin carne" Viñas representa al abuelo de pie consumido, melancólico en su ensimismamiento, carcomido por el exceso de su soledad, con la cabeza agachada, apoyando el mentón en su pecho y los ojos cerrados, cubierto de palitos de madera, como si se tratase de un árbol viejo, en los huesos, próximo a la muerte. *Gulico* está rodeado de soledad y tiene la memoria deshecha en nubes de recuerdos que sí se sitúan en la parte central del dibujo. La nube central representa una maraña de caras ancianas,

³⁰⁹ Sobre la relación del viaje de Viñas y la obra de Ramón Carnicer *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*, escribí una reflexión presentada en el Congreso *Mirando a Clío*: GONZÁLEZ RODELGO, R.: «*Los inadaptados (León-Oeste) 2009/2010*: serie de obras sobre papel de José Luis Viñas» en C.E.H.A. COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE: *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. XVIII Congreso C.E.H.A.* Universidad de Santiago de Compostela, 2010, pp.659-674.

pero sin embargo, a sus pies, en la parte izquierda, aparece una figura juguetona, hecha de miembros a la manera picassiana y surrealista, al igual que la figura de la esquina superior derecha, donde vemos la espalda de una mujer, rodeada de ojos. No obstante, en esta obra el artista ha vestido de dignidad al anciano que se consume lentamente asimilándolo a un árbol viejo, estableciendo de esta manera una tristeza empática con el personaje ficticio.

No todas las historias de los habitantes de ruinas que Viñas imagina son historias agradables. De hecho, casi ninguna lo es. Unas son más melancólicas que otras, apelan al disgusto y la angustia, pero sin embargo, precisamente por lo desagradable, todas llaman a la empatía del espectador, a comprender la situación de soledad y extrañamiento que se deriva de la situación ruinosa del hábitat retratado. Dentro de toda la constelación de historias, encontramos algunas más universales que otras: historias que se pueden convertir por sí mismas en metáfora del espacio psíquico colectivo derivado de las ruinas del espacio para habitar. Es el caso de *El peso de don Vacío*.

El peso de Don Vacío [10.6-10.8] pertenece a la serie *Comunidad fantasma* (Palencia-Norte), elaborada entre 2004 y 2010, años en que el artista estuvo afincado en Guardo. En estos años, el artista pudo ver cómo el despoblamiento rural y las secuelas de la minería afectaban a la sociedad con la que debía trabajar como docente, pues es profesor de Enseñanza Secundaria. Así, en su línea natural de insertar la ficción en la realidad, para desconcertar y crear un malestar difuso en la recepción de sus obras, elaboró *Comunidad fantasma*, una serie habitada por espectros y personajes que ilustran una visión triste del mundo. *El peso de Don Vacío* tiene un cuento que dice:

En la Capital dicen que Don Vacío es más ligero que el aire. Los que le conocen saben que pesa más que el plomo en los corazones aburridos. En el Pueblo Don Vacío tiene su casa en la vieja báscula para camiones. Allí están también sus víctimas.

Cuenta el cuento que la morada de Don Vacío es una báscula de camiones en ruinas [10.6], lo cual puede corroborarse en la

fotografía de la báscula que muestra las ventanas deshechas, sin un cristal en los marcos de madera que aún quedan como testimonio de cerramiento. Y es que Don Vacío debe pesar mucho, por eso ha reventado esta báscula para camiones, aunque la leyenda diga que "es más ligero que el aire". Cuenta también que en esta báscula tiene a sus víctimas... observemos pues cómo es éste personaje en el dibujo **[10.7]**: en la parte superior, un cráneo desencaja la mandíbula en una siniestra risotada, desde la que se extienden sus extremidades como nubes de polvo hacia las zonas laterales del dibujo. Sobre su mano blanca de la zona derecha se posa una pequeña figura humana **[10.8]**, en cuclillas, con la cabeza apoyada en sus brazos, reconocible pose melancólica dentro de la tradición artística (ya tuvimos tiempo de examinar la figura de la melancolía en la Parte Primera - Ruinas de la Guerra). Bajo el cráneo sonriente, en el centro del dibujo, una maraña de manos amarillas parece enredarse entre cordones, como si tejiesen los hilos de la existencia cotidiana de las gentes del lugar. Y para terminar con la figura central, en la parte baja Don Vacío es dibujado como un gran peso pálido y amorfo que muestra un desdibujado rostro triste de ojos azules.

Como dice el cuento, Don Vacío guarda a sus víctimas que son dos cráneos representados a modo de vanitas barroca pero con un significado diferente: para las gentes de la comarca la vida no es vanidad pues no disfrutaban de una vida de placeres, sino que conviven con la muerte y la desidia que conlleva el despoblamiento y el escaso bienestar social. En la esquina inferior izquierda, un botiquín de primeros auxilios aparece tirado y desvalijado. Todo ello en un escenario cúbico, habitual en Viñas, marrón, sombrío y lleno de grietas. Esta visión pesimista y descorazonadora del vacío que "pesa como plomo en los corazones aburridos" ilustra al personaje de don Vacío como una especie de Parca mitológica, pues aquí son sus manos, las manos del Vacío, las que tiran de los hilos de la existencia humana en los pueblos de la montaña palentina. Así nos lo hace ver el artista. Se trata de otra oda a la pérdida irreparable de normalidad, vitalidad y bienestar en las vidas de estas comarcas

deprimidas del país, donde lo rural significa miseria y desatención.

De esta manera, las ruinas que rastrea Viñas unen el decaimiento arquitectónico de los edificios junto al desvanecimiento de sus habitantes. La ruina arquitectónica de las viviendas es convertida, mirando con el cristal del arte, en el reflejo de la sociedad que las habita. Viñas establece esta relación entre ruina arquitectónica y ruina antropológica como uno de los principales sustentos de su obra, lo que se clarifica gracias a la combinación de fotografía, historia y personaje inventado. La relación que se establece entre la fotografía como documento y el dibujo como ficción, es por asimilación, como si las historias inventadas contuviesen de verdad trazos de memoria depositados y fueran testimonio de la ruina material en que se imaginan como fantasmas.

El trabajo seriado de Viñas lo pone en conexión con las obras seriadas que Goya realizó a principios del siglo XIX: ambos utilizan un método de trabajo similar que parte de la observación y recogida de material, documentación de la realidad, para luego exponer sus reflexiones en obras seriadas que representan diferentes facetas de lo observado. Las obras seriadas de Goya tienen un elemento cohesionador que permite aprehenderlas como una unidad: cada una de sus partes corresponden a una misma intención universal, que es la expresión de lo grotesco en el caso de *Los Caprichos* y la denuncia de la violencia para *Los Desastres*. Es por ello que para la obra de Viñas cabe preguntarse algo similar: cuál es la intención última del artista con la realización de sus series, qué denominador común podemos encontrar en todas ellas que nos permita aprehenderlas como un todo.

Podríamos pensar que el denominador común está en que Viñas se documenta para la realización de sus obras en un ámbito geográfico similar para cada una de sus series: comarcas en declive o recesión de la Península Ibérica. Pero sin embargo

este concepto no permite comprender por qué el artista representa personajes atormentados, melancólicos, extraños en su mundo, rodeados de objetos irreconocibles en un mundo onírico, en un espacio expulsado de toda referencia temporal. Por ello considero que lo común y universal en sus series tiene que ver con el concepto de lo siniestro (*unheimlich*), procedente del psicoanálisis y estudiado por Sigmund Freud³¹⁰. El artista se esfuerza en cada obra por intentar representar y plasmar este concepto, consiguiéndolo con éxito en una gran cantidad de casos.

Lo siniestro según Freud es un concepto que expresa la situación de angustia y extrañeza que se produce cuando algo relativo al ámbito del hogar, familiar, cálido, íntimo y secreto se vuelve desconocido y ajeno por la introducción de una óptica diferente que descontextualiza lo hogareño. Lo siniestro también es lo íntimo-hogareño que ha sido reprimido y ha retornado de la represión cuando menos se lo espera; retorna en un momento impensable y produce un choque con la realidad, separándose de ella y produciendo sentimientos de angustia e inquietud. El escritor, poeta o artista, explica Freud, puede valerse de diferentes estrategias para aumentar esa sensación: pueden aparentar situarse en el terreno de la realidad común haciendo suceder lo que jamás o raramente sucedería en ella. En el caso de Viñas, hace que sus personajes nos observen desde la planitud de sus siluetas de papel, situados en un escenario teatral, rodeados de objetos que hacen siniestra su presencia y con su mirada nos interrogan sobre el significado de su propia existencia.

Otras veces, en las obras de *Mundos recesivos* lo siniestro se desprende de la descripción de comportamientos extravagantes, en muchos casos relacionados con actividades pasadas que en el presente aparecen como algo monstruoso y que además el artista lleva más allá y lo deslinda de la realidad. En otros casos, lo siniestro buscado y expresado por Viñas está en relación con los diferentes traumas de las sociedades pasadas, que son plasmados

³¹⁰ FREUD, S.: "Lo siniestro", en *El hombre de la arena*. Palma de Mallorca: Torre del viento, 1974.

en las historias y modos de representación de sus personajes. Dice el artista: "el pasado nunca se va, sólo se esconde; cualquier psicoanalista conoce este fenómeno. En las ciudades, el pasado quizás se hospede en las alcantarillas y catacumbas, teniendo por compañía a ratas y cucarachas; mas en los campos lejanos, azotados por el viento, los fantasmas moran a cielo abierto. Los vivos olvidados y los muertos insepultos conviven en mutua (y conflictiva) vecindad"³¹¹. Lo siniestro en la obra de Viñas va dado de la mano de una profunda melancolía, una tristeza subversiva ante mundos de se acaban y languidecen en la ruina.

Entre tantas ruinas, por ejemplo, encontramos también bastantes víctimas de la violencia de género, como es el caso de *El escondite inglés* [10.9-10.10]. El título procede del juego infantil "Un, dos, tres... el escondite rojo inglés", una especie de juego de estatuas donde los participantes se van aproximando hacia la pared del niño que está contando con los ojos tapados, y que consiste en que cuando el niño termine de contar, los demás tienen que quedarse quietos, sin moverse. Al igual que los participantes que juegan a las estatuas, la protagonista del cuento *El escondite inglés* es una mujer que se esconde y se queda quieta, como estatua, cuando su marido llega a casa:

Así llama ella a su refugio, por el intenso rojo de los muros. En él permanece acurrucada cuando su joven marido llega borracho a casa voceando su nombre. Sabe que le urge cambiar de vida, pero por el momento, el miedo la paraliza. Únicamente en el chamizo logra respirar.

La fotografía [10.9] muestra un añadido de ladrillo visto, sin enlucir, a una casa blanca que está en venta, pues así lo dice un cartel que hay en la tapia del primer. Los tejados aparecen nevados en un día de cielo plomizo, sin sombras. El dibujo [10.10] desvela una figura pequeña y acucillada en el centro de la habitación cúbica, con la perspectiva de una caja. La pequeña figura está vigilante, con expresión preocupada y no está rodeada más que de paredes color vino. Sus manos están colocadas

³¹¹ VIÑAS, José Luis: "Gotas de ámbar" en *Cuaderno de artista*, 2008, <http://crucecontemporaneo.wordpress.com/category/jose-luis-vinas/> [Fecha de consulta: Abril de 2011].

como si acabase de destaparse el rostro, mostrando así su expresión pálida, llena de manchas rojas por posibles palizas, según sugiere el relato.

Los colores verdes de su vestimenta contrastan en un efecto fauve con el rojo violáceo del fondo, del escenario que le da cobijo donde tan sólo hay un pequeño ventanuco cuadrado cuya luz da directamente al rostro de la muchacha, empequeñecida y vista de frente, como las figuras de Francis Bacon encerradas en esos cubos agobiantes. Es así una figura vulnerable que aparece en bata y babuchas. Esta vez la casa encantada y ruinoso alberga una víctima de la violencia de género, convertida en la palidez de un espectro por su silencio y su imposibilidad de pedir ayuda ante el "miedo que la paraliza". Reminiscencias infantiles que envuelven la cruda realidad que el artista se esfuerza en reflejar a pesar de la melancolía sufrida. La presencia de la infancia es constante en *Mundos recesivos*, pero bajo la mirada del artista suele convertirse en algo siniestro, espeluznante, que erradica toda nostalgia por la tierra feliz de la ingenuidad.

Encuentro el culmen de la melancolía de la obra de Viñas en *Ternura del bombero solitario* [10.11-10.16], de la serie *La ribera sucia*. En *La ribera sucia* (Burgos-Noreste) aborda un tópico de la ciencia-ficción desde los años sesenta: el devenir del mundo después de un gran desastre nuclear. *La ribera sucia* es, en palabras del artista, una distopía rural sobre lo que pasaría en el valle burgalés de Tobalina, donde se encuentra la central nuclear de Garoña, en caso de un desastre nuclear. Entre los personajes inventados de *La ribera* no faltan los ancianos que se niegan a abandonar su hogar, como los de la Polesia ucraniana después del desastre de Chernóbil de 1986, ni los animales que ven alterado su comportamiento. Pero también se hace un homenaje a los trabajadores anónimos que exponen sus vidas. Veamos qué cuenta el relato sobre el *bombero solitario*:

Dentro de este contenedor descansa un bombero roto tras una larguísima jornada de trabajo. Su cuerpo exhausto y contaminado no responde a ninguna orden cerebral. Solo siente que el corazón se le escapa

como una flor que crece hacia otro mundo, mientras un perfume de benevolencia y ternura se extiende por la estancia. Es el comienzo de su agonía.

Deducimos de estas palabras que el bombero protagonista ha estado trabajando durante todo el día en la limpieza de los residuos nucleares dejados por la central de Garoña después de su hipotética explosión. El lugar **[10.11]** donde se esconde este bombero para descansar es un pequeño contenedor de cemento cúbico que, en el marco digital donde se muestra, se va llenando de motas de colores que aluden a la radiación. Es curioso cómo este contenedor de cemento trae a la mente el sarcófago construido sobre el reactor que dio lugar al accidente de la central nuclear de Chernóbil en 1986. El sarcófago de Chernóbil es un gran cubo de hormigón armado que cubre el reactor y sirve de primer escudo para frenar la radiación que estará emitiendo durante 300.000 años.

A través de este paralelismo o recuerdo involuntario nos damos cuenta de que el "cuerpo exhausto y contaminado" del bombero se ha convertido también en el origen de una peligrosa radiación, pues ha estado trabajando directamente en la limpieza de la central. Con ello Viñas recuerda a todos los trabajadores que arriesgan y destruyen sus vidas intentando corregir los desastres nucleares para mantener a salvo muchas otras. Los trabajadores que limpiaron Chernóbil y construyeron el sarcófago murieron poco tiempo después, y los que lo hacen hoy día, como en Fukushima por ejemplo, son muy conscientes del riesgo que corren. Se trata de sacrificios que buscan el bien común del que proviene la "ternura" de la que habla Viñas. El corazón del bombero, de esta manera, se escapa de su pecho extendiendo un "perfume de benevolencia y ternura" que se hace tangible a través de una bella flor de tela.

Al bombero se le escapa la vida y exhala benevolencia ante el desastre. Junto a la belleza conceptual del relato, el dibujo **[10.12]** nos hace partícipes de una tristeza cómplice: nos muestra el cuerpo desnudo del bombero, sentado en el suelo y semi-cubierto con una manta de cuadros. En su conjunto predomina un color acaramelado, como el sepia de las fotografías antiguas.

El cuerpo del bombero comparte el mismo color que el fondo de su escenario: colores mostaza junto a terrosos rosáceos que derivan en violetas claros. La cabeza inclinada del bombero parece levantarse por el enfoque de su mirada hacia arriba, directamente hacia las flores color vainilla que salen de su pecho.

Quiero poner en relación el dibujo de *Ternura del bombero solitario* con la obra de *La planchadora* [10.13] que realizó Pablo Picasso en 1904. Ambas obras comparten trazados muy similares de las siluetas de los personajes representados: trazos grises a pincel que dibujan con líneas los contornos y volúmenes. Igualmente, el color de ambas obras es muy similar: mostaza y rosa por un lado; rosa, gris y blanco por otro. Y por último, la actitud de los personajes representados: un bombero extenuado al borde de la muerte tras una larga jornada de trabajo y una planchadora igualmente devastada, sobre cuyos hombros parecen pesar largas e interminables horas de planchado. Ambos dibujos establecen una empatía y tristeza cómplice con la figura del trabajador, y logran una misma respuesta receptiva por parte del espectador.

La serie de *La ribera sucia* avanza un grado más en la utilización del collage: mientras que en las obras de otras series Viñas confecciona la superficie pictórica con recortes de diferentes tipos de papel, en ésta incluye también pequeños objetos que lanzan al cuadro hacia la tridimensionalidad. Habitualmente, las obras de Viñas contienen una riqueza de texturas difícilmente apreciable si no se observan en directo: las rugosidades, dobleces y bordes de sus siluetas de papel se suelen hacer invisibles al objetivo fotográfico. Sin embargo en la serie de *La ribera sucia*, los objetos pegados en sus dibujos adquieren una volumetría que va más allá de un bajo-relieve textural [10.15 y 10.16]. Son pequeños objetos encontrados que sirven de atributo al personaje representado: bolitas de papel dorado, alambres con piedras de colores para evocar pequeñas lámparas, un lápiz, un muñeco de trapo, gruesos cordones de colores, pequeños listones de madera... o bellas flores de tela y

plástico, metáfora éstas, dice el artista, de la ternura del bombero solitario.

Considero *Ternura del bombero solitario* una obra clave dentro del proyecto *Mundos recesivos*, porque en ella desvelamos con cierta facilidad una estrategia de representación fundamental de la que se vale el artista: la empatía con la tristeza del personaje representado. Viñas construye aquí el relato y la representación de tal manera que el espectador no queda inmune a la tristeza que desprende la obra: nos hace cómplices, transmitiendo un estado de ánimo melancólico y con ello insufla vida al cuento. En *Mundos recesivos* somos testigos de una constante deriva melancólica ante los efectos de la obsolescencia urbana, dígase *ruina cotidiana*, en la vida de las personas que se extingue y degrada, llenándose de extrañeza y elementos siniestros. La ruina cotidiana se carga de atributos siniestros y de melancolía subversiva ante las vidas de los habitantes de las comarcas en declive del Estado español.

10.3. Cuando la distopía invade la ciudad.

Observamos que el arte de Viñas es surrealista en cuanto a que se mueve en el mundo onírico de los cuentos y el folclore popular, creando imágenes de la realidad cotidiana que producen extrañamiento. El cuento a veces pretende crear universales desde los que explicar ciertos aspectos del mundo, traduciendo en muchas ocasiones traumas y miedos que yacen en el subconsciente colectivo de la sociedad donde se crean. Todo ello implica varios grados de conocimiento por parte del autor: por un lado el del patrimonio antropológico de la zona estudiada y por otro el imaginario de la comunidad retratada. Estos grados de conocimiento son utilizados cuidadosamente por Viñas: ha observado de forma minuciosa el hábitat rural, el tipo de edificación, sus costumbres, incluso el dialecto hablado. Por tanto, como todo buen cuentista, sus cuentos se refieren a esta realidad estudiada: mujeres maltratadas; comportamiento extravagante de las personas ante el continuo despoblamiento de

su hábitat; juventud fantasmal sin sueños de futuro al verse rodeada de un espacio donde no encuentra nadie lugar por el estancamiento económico; la presencia de los muertos en la vida cotidiana a través de fábulas y leyendas; niños maltratados; recuerdos del trabajo en la mina; vidas de los vecinos del pueblo que van desapareciendo; personajes anclados en el pasado; seres fantásticos inventados: golems, silenos, duendes, muñecos de nieve; leyendas sobre profanación de los muertos...

No es de extrañar que ante este interés por el folclore popular, el cuento y los comportamientos sociales arraigados en el hábitat rural, Viñas se sienta tentado también de utilizar la ciencia ficción en sus obras. Y especialmente, lo que atrae a Viñas de la ciencia ficción sobre el futuro es la figura de la *distopía*: el recurso figurativo de la ruina encaja a la perfección con el recurso narrativo de la distopía. Según la RAE, una distopía es la "representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana". Dentro de *Mundos recesivos* hemos encontrado dos series basadas en distopías de futuro: por un lado *El mundo sin nosotros* (Palencia-Sur) 2007/2010 y por otro *La ribera sucia* (Burgos-Noreste) 2010/2011. *El mundo sin nosotros* (Palencia-Sur) tiene como referencia el libro de Alan Weisman que lleva el mismo nombre³¹², en el que el autor explica de forma científica cual sería el destino de la Tierra si de repente la vida humana dejase de existir: el legado caliente de la energía nuclear, el progresivo arruinamiento de las ciudades, la irreductibilidad de los polímeros creados en el último siglo, el porvenir de las maravillas del mundo antiguo y moderno, el comportamiento de la flora y la fauna, especialmente las aves...

Viñas utiliza este mismo juego conceptual para fantasear sobre el destino del sur de Palencia si de repente la vida humana dejase de existir, cargando irónicamente las tintas en el hecho de que esta zona está altamente despoblada. Igualmente hemos explicado que con *La ribera sucia*, Viñas fantasea con una distopía nuclear en el valle de Tobalina comparado con

³¹² WEISMAN, Alan: *El mundo sin nosotros*, Barcelona: Debate, 2008.

Chernóbil. Así, la figura de la distopía va a adquirir bastante peso en su trabajo a partir de 2012 cuando empieza a observar los efectos de la *ruina cotidiana* en su ciudad, Madrid. Como ya comentamos al principio de este texto, el proyecto *Cementerios urbanos* constituye por parte de Viñas “una respuesta urgente a una desolación no planeada”³¹³.

Con este proyecto el artista cambia su ámbito de trabajo de las comarcas rurales en recesión por el del espacio urbano en declive. Viñas ha explorado los barrios de la periferia de Madrid donde el impacto de la crisis económica española se hace más evidente en el hábitat y modos de vida de las personas: Pan Bendito, Puente de Vallecas, Vinateros, Valdezarza... Y se vale de la distopía de futuro para la representación de los efectos de la ruina cotidiana en la psique de las personas. La distopía de futuro que Viñas narra en *Cementerios urbanos* puede narrarse con las palabras de Auster en *El país de las últimas cosas*:

Los escombros constituyen un problema aparte. Para evitar tropezar y hacerse daño hay que aprender a andar sobre surcos invisibles, inesperados montículos de piedras y senderos llanos. Lo peor de todo son las ruinas, y hay que ser muy hábil para esquivarlas. (...) Se levantan nuevas ruinas y las antiguas desaparecen. Es imposible saber por qué calles se puede caminar y cuáles hay que evitar. Poco a poco, la ciudad te despoja de toda certeza, no hay ningún camino inmutable y sólo puedes sobrevivir si aprendes a prescindir de todo³¹⁴.

El país de las últimas cosas describe un territorio donde reina el caos y la incertidumbre, la ley de los más fuertes. La acción sucede en una ciudad donde todo lo que rodea la vida cotidiana va desapareciendo progresivamente, lo que impide habituarse y obliga a los habitantes a estar en constante vigilancia y búsqueda: “para evitar tropezar y hacerse daño hay que aprender a andar sobre surcos invisibles”. Parques, calles, tiendas, objetos domésticos, libros desaparecen... se describe a la ciudad como un lugar de destrucción permanente donde para sobrevivir hay que obligarse a la austeridad más absoluta: “sólo puedes

³¹³ VIÑAS APAOLAZA, J.L.: *Carta a Raquel González Rodelgo*, 10 Noviembre 2014.

³¹⁴ AUSTER, P.: *El país de las últimas cosas*. Barcelona: Anagrama, 2009 (1987), pp.16-17.

sobrevivir si aprendes a prescindir de todo". La obra en su totalidad dibuja la sensación de horrible incertidumbre que surge cuando la ruina se hace cotidiana: malestar, pérdida de los derechos ciudadanos, desidia en lo valioso de la vida. Se trata de una sensación similar a la que *Cementerios urbanos* intenta transmitir, pues éstos parecen acercarse a una realidad donde reina esa austeridad y miedo parecido al de un territorio en constante contienda bélica.

En *Cementerios urbanos* hay cambios en el material utilizado por Viñas: habitualmente, su trabajo se plasmaba sobre superficie pictórica en pequeño formato de papel; ahora elabora tablas de gran formato, construyendo polípticos de 2 metros de altura que impactan al espectador con sus imágenes grotescas. Los dos retablos que abordaremos aquí son los de *Pan Bendito* (2013) y *Puente de Vallecas* (2014), con seis tablas cada uno, de 122 x 244 cm. El método de investigación previo a la elaboración de las tablas es parecido al que Viñas viene desarrollando con *Mundos recesivos*, pero tiene importantes diferencias: desde 2012, las fotografías han dejado de centrarse en las viviendas ruinosas y han pasado a interesarse por las personas que deambulan por el barrio. Y esta vez, la investigación se reduce a la observación y las fotografías. Con sus expediciones de *Mundos recesivos*, Viñas recogía también historias de los pueblos, investigaba su folclore, hablaba con los escasos vecinos del lugar fotografiado, visitaba sus bares y centros de reunión para intercambiar impresiones con las gentes del lugar. En *Cementerios urbanos*, la observación es furtiva, pues fotografía a los vecinos del barrio sin que éstos se den cuenta [10.17]. Por ende, las historias que habitualmente acompañan a sus obras han desaparecido. No tenemos más que el retablo y sus fotografías.

El Retablo de *Pan Bendito* (2013) [10.18] muestra una realidad pictórica habitada por momias de pan, en una especie de juego con el nombre del barrio. Los protagonistas de las tablas son una madre con su niño en brazos y un perro, unos hombres reunidos y sentados a una mesa, un señor que porta un ramo de

flores y otro que arrastra una maleta. Podemos identificar las figuras fácilmente si observamos las fotografías, pues en la superficie pictórica los personajes guardan los mismos gestos que su alter ego fotográfico. Estos transeúntes fotografiados pasan entonces a ser figuras terrosas, cuerpos secos y fibrosos que pueden desmenuzarse y desaparecer en cualquier momento, como las estatuas de arena que se realizan en la playa.

En el Retablo de *Puente de Vallecas* (2014) [10.22] sin embargo, los personajes tienen el aspecto de podredumbre de la carne en descomposición y guardan sus ropas, no son reducidos a meras figuras terrosas identificadas por el gesto. Son auténticos zombies con expresiones cadavéricas que deambulan por una realidad que parece haberlos obligado a convertirse en muertos vivientes. El hábitat de los transeúntes fotografiados ha sido transformado en cementerio por el artista. Sus protagonistas son un gran cuerpo tumbado en el suelo, de una persona desnuda que parece ser anciana pero guarda el rostro de un bebé y unas mujeres ancianas.

Las tablas del espacio pictórico aparecen recortadas, horadadas por grandes agujeros donde se han extraído trozos de su superficie... pero no bruscamente, pues parecen pacientemente recortados. Estos cortes forman parte también de la representación, constituyen un motivo violento de reducción de la realidad pictórica a la que nos enfrenta el artista, que no pretende ser sino una metáfora de la actualidad crítica de la sociedad española, inmersa en una crisis económica y de valores sociales, donde al Estado de bienestar se le están extrayendo bruscamente fragmentos, trozos que desconfiguran su realidad.

La agresión de la superficie pictórica constituye un medio expresivo desde las vanguardias del siglo XX, donde se proclamó la autonomía del cuadro respecto a la realidad representada. La superficie pictórica pasó a incluir objetos de la vida cotidiana, dejando de ser sólo el sustento de la pintura. Empezó a sufrir entonces agresiones de todo tipo, según el recurso expresivo elegido por los artistas. Viñas lo explica de esta manera en *Cerco a la pintura*:

Las manchas, los errores, los tachones, tienen pues un doble origen. Si por un lado tratan de dar cuenta de la fugacidad de la vida, de la incómoda presencia de lo temporal dentro del cuadro, por el otro son una representación de la violencia, la viva manifestación de un horror indefinido³¹⁵.

Viñas enfrenta al espectador a unas tablas plagadas de violentas ausencias, con fugaces presencias de cuerpos humanos reducidos a espectros de muerte. El cuerpo humano es el motivo central de los retablos de *Cementerios urbanos*. Todo el trabajo gira en torno al cuerpo que se convierte en objeto expresivo y lleno de significados de declive, destrucción y muerte. En este caso la *ruina cotidiana* no se limita sólo a la psique del personaje representado: la *ruina cotidiana* ha invadido también su cuerpo, como una metáfora que se hace visualmente tangible. En *Mundos Recesivos* también había un trabajo importante con la figura humana, pero adquiriría más relevancia la identidad del representado que el propio cuerpo en sí. En *Cementerios urbanos*, los personajes son sólo cuerpo.

En el proceso de abstracción que va del paso de la persona fotografiada a la realidad pictórica, lo único que queda de su presencia son sus ropas, atuendos que pertenecen a cuerpos de podredumbre. Lo vemos en el niño de pan cargado en brazos por su madre, en la tabla 1 del Retablo de *Pan Bendito* (2013) **[10.19 y 10.20]**. La madre aparece andando de espaldas, pero el niño gira su cabeza hacia el espectador, aunque no lo mira directamente, mostrando un rostro cadavérico e hinchado con una mirada sombría y triste, pese a ser un rostro de pan. También en el anciano que ocupa tumbado las tablas 1 y 2 del Retablo de *Puente de Vallecas* (2014) **[10.23, 10.24 y 10.25]**, de morbidez espeluznante, que se agarra a una garrota con un brazo, mientras que con el otro sostiene un clavel, breve nota de carmín en la deriva ahumada de las tablas. Su rostro infantil nos mira directamente con una expresión enfadada, gritando en una especie de pataleta. Las tablas se llenan de personajes espectrales y grotescos, que parecen provenir de las grandes guerras del siglo XX, cuando cuenta Viñas que:

³¹⁵ VIÑAS APAOLAZA, J. L.: *Op.cit.*, 2011, p.79.

Se produjo una simbiosis entre cuerpo y paisaje que ha caracterizado la pintura del siglo XX; el Paisaje es la piel del Mundo, una piel herida, contusionada, roturada, costrosa. Pintarla no requerirá gran destreza manual, sino una intensidad particular, emanada del temblor que acompaña a la contemplación de lo horroroso³¹⁶.

Si bien Viñas no ha observado una realidad en guerra, sus obras la representan como si así lo fuera, lo que trae a colación las palabras de Francesc Torres sobre que "la diferencia que existe entre el tiempo de paz y el tiempo de guerra, estará centrada en la intensidad de la agresión social"³¹⁷. Esta afirmación muy bien puede aplicarse a los Retablos de Viñas, pues en ellos representa una realidad en guerra por lo que él considera altas dosis de agresión social en la actualidad de la sociedad española. Es decir, aquí se hace evidente a través del recurso narrativo de la *distopía* cómo la crisis económica tiene relación con que la ruina se haya hecho cotidiana: Viñas muestra a través de un exacerbamiento expresionista los efectos siniestros de la cotidianeidad de la ruina. De esta manera, sus tablas tienen las gamas de colores oscuros de los escenarios bélicos: fondos negros y grises, dando una imagen carbonizada, calcinada del lugar en el que se insertan cuerpos momificados, tratados con tonos marrones, terrosos y con pincelada expresionista.

Las presencias fantasmales de los *Mundos recesivos* de Viñas dan paso aquí a cadáveres, muertos vivientes que habitan el universo carbonizado de los *Cementerios urbanos*. El simbolismo y los colores pastel del mundo en recesión se cambian por la pincelada exacerbada y agresiva, la expresión violenta de un profundo descontento interior ante el mundo que se habita. Son Retablos profanos de muerte que recogen la influencia del expresionismo que recorre todo el siglo XX, desde Die Brücke hasta el neoexpresionismo alemán de los años 80. Muestran una visión pesimista de la realidad que no deja lugar a la esperanza y están realizados desde el cristal de la distopía y la ciencia ficción de catástrofes: expresan una realidad no grata para

³¹⁶ *Ibidem*, p.78.

³¹⁷ TORRES, Francesc: "El fuego absoluto", en *Belchite/South Bronx. Un paisaje Trans-Cultural y Trans-Histórico*. Nueva York: University of Massachusetts at Amherst, 1988, pp.74-105.

vivir, llena de oscuridad y dolor, donde la existencia se ha fragilizado, reduciéndose a la precariedad, tal como Auster nos describía en su *País de las últimas cosas*.

Tanto en *Mundos recesivos* como en *Cementerios urbanos*, vemos delinarse la figura del artista comprometido con su nación, a la manera de Goya. Viñas escribe el discurso del "testigo" a través de sus obras, ese *Yo lo vi goyesco*, pero se vale de recursos de representación diferentes para expresar su compromiso con el bienestar social que ve peligrar cuando la obsolescencia invade el hábitat urbano. Sus recursos se basan en la documentación de pueblos y barrios ruinosos como punto de partida, para utilizar lo siniestro y la distopía como recursos ficticios. La inclusión de la ficción en los lugares ruinosos documentados pretende dibujar para el espectador una psique colectiva melancólica ante los efectos de la ruina cotidiana en la vida. El artista parece presentarse entonces como intérprete de la condición humana de nuestro tiempo.

Los debates y líneas de investigación sobre la unión del arte con la vida como base de la condición humana moderna se iniciaron con el Dadaísmo después de la Primera Guerra Mundial y han recorrido todo el siglo XX, derivando en los años setenta, con la renovación del método antropológico, en la visión del artista como el antropólogo que interpreta la sociedad en la que está inmerso. Desde los años setenta y especialmente a partir de los noventa, el arte contemporáneo se ha alzado como un medio para desbloquear la memoria cultural suprimida, en un vehículo para la expresión del compromiso cultural y social de los artistas. Surgió así dentro de la teoría del arte la etiqueta del artista como antropólogo o etnógrafo, pues es común en muchos artistas del siglo XX propiciar la comprensión cultural y generar una reflexión sobre lo social a partir de su obra, tareas estas que venían adscritas tradicionalmente al campo de la antropología.

Además muchos artistas se valían para construir su trabajo de la principal aportación de la antropología a las disciplinas humanísticas: "el método del trabajo de campo de larga duración,

la observación participante, la comunicación directa con sujetos sociales que poseen una interpretación propia del mundo”³¹⁸. Es el caso que venimos analizando en José Luis Viñas. Viñas nos recuerda al artista como antropólogo comprometido del que hablaba Joseph Kosuth en la década de los setenta³¹⁹. Kosuth explicaba cómo los artistas perpetúan su cultura, manteniendo rasgos de la misma mediante su uso. Además, al operar en el mismo contexto socio-cultural del que proceden, tienen mayor impacto social y obtienen mayor fluidez cultural, pues según Kosuth la actividad artística consiste en la fluidez cultural. Esta afirmación corresponde a las bases del arte político y comprometido de los años setenta, pero nos es válido en el contexto de la obra de Viñas puesto que su obra interpreta la sociedad española en un momento de crisis.

Sobre este giro antropológico del arte, Hal Foster explicará a finales de los noventa en *El retorno de lo real* por qué el modelo del artista como etnógrafo se ha puesto tan de moda en el arte contemporáneo³²⁰. Para ello parte del análisis comparativo del nuevo modelo del artista como etnógrafo con el antiguo modelo del artista como productor defendido por Benjamin, estableciendo similitudes entre ambos, radicando la principal diferencia en la definición del sujeto de estudio: el artista como productor define a su sujeto en función de una relación económica y el artista como etnógrafo lo define en función de una identidad cultural. Habla del coqueteo del arte del siglo XX con la *Otredad*, criticando los discursos banales que buscan una respuesta primitivista y un autonarcisismo del propio artista, y acaba desglosando los principales rasgos que llevan al arte contemporáneo a autodefinirse como un nuevo modelo de antropología: es una disciplina que toma la cultura como su objeto y quienes la practican aspiran a un trabajo de campo en la vida cotidiana³²¹.

³¹⁸ AUGÉ, M. y COLLEY, J-P.: *Qué es la antropología*. Barcelona: Paidós, 2005, p.10.

³¹⁹ KOSUTH, Joseph: "The Artist as Anthropologist", en *Art after Philosophy and After: collected writings, 1966-1990*. Cambridge, Massachussets: MIT Press, 1991 (1975), pp. 107-128.

³²⁰ FOSTER, H.: "El artista como etnógrafo", en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001, pp.175-208.

³²¹ *Ibidem*, p.186.

Jesús Carrillo dará una vuelta de tuerca más a este discurso sobre el artista como intérprete de la cultura que lo acoge y propondrá la nueva definición del "artista como productor cultural"³²². El artista definido por Carrillo se inserta como autor-productor "dentro de un sistema al que a la vez critica y alimenta". Se impone la precariedad para el individuo que produce arte, que intenta cambiar el propio sistema desde dentro. Carrillo en este texto intenta desvelar el funcionamiento de las políticas culturales, así como el papel precario del artista dentro de un sistema económico que lo devalúa y esclaviza a seguir las modas del mercado, pero que a la vez le deja espacios marginales desde los que subvertir el modo de hacer cultura: espacios frágiles por su precariedad económica, pero de potencial fuerza por la solidez de los discursos que pueden establecerse en las grietas del sistema.

Moviéndose en los márgenes del sistema cultural, Viñas trabaja como etnógrafo observando la sociedad a la que pertenece desde el cristal del arte y la distopía. Pero no es sólo el método del trabajo de campo y la traducción de la condición humana de nuestro tiempo lo que delinea a Viñas como antropólogo. También, cabe destacar que desde sus inicios la disciplina antropológica tiene especial predilección por las ruinas, en tanto que testigos o imagen superviviente de sociedades pasadas. El antropólogo Marc Augé, una figura recurrente en esta tesis doctoral, ha escrito profusamente sobre la imagen de la ruina, sobre el tiempo en ruinas.

Augé es uno de los principales renovadores del método antropológico, junto a Jean-Paul Colley, ambos adjuntos a l'École d'Hautes Études en Sciences Sociales de París. Para estos antropólogos la ruina sería en la realidad tangible lo que el recuerdo es para el pensamiento. Han examinado entonces cómo la escritura de la etnología se asemeja a la escritura de memorias y recuerdos, y en su producción teórica han dado especial importancia a la figura de la ruina, siendo ésta la

³²² CARRILLO, J.: "Del artista como productor... cultural", en CABELLO, H. y CARCELLER, A. (eds.): *UEM - Testmadrid*, Madrid: UEM, 2006, pp. 49-58.

metáfora que define y da sentido a nuestra relación contemporánea con el tiempo pasado. Es ya famosa y profusamente citada las frases con las que comienza Augé su *Tiempo en ruinas*:

La contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un (...)tiempo puro, al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes... (...) Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte³²³.

Sólo desde el arte es posible la interpretación de las ruinas, parece afirmar Augé. En todo caso, volviendo a la obra de Viñas, es suya la labor de traducir las emociones que se asocian a la ruina cotidiana. Viñas se interesa por las ruinas en su propia cultura, las ruinas cotidianas, su efecto en la sociedad e intenta tomar el pulso al cambio de era que pueden suponer. Es cierto que en su trabajo impera su propia visión subjetiva del mundo, que se apoya en un pesimismo hobbesiano. Su negatividad ante los efectos de la ruina cotidiana se traduce en un imperativo de lo trágico y lo siniestro en su obra, llevándola hacia una deriva melancólica que no deja de ser subversiva, pues desde el dolor que transmite, impera al espectador a tomar partido, a comprometerse con las ruinas de su tiempo.

Cabe pensar que Viñas toma el pulso a la sociedad en la que está inmerso a través de los dos proyectos que venimos de comentar, *Mundos recesivos* y *Cementerios urbanos*, pues traduce en imágenes y conceptos un estado de ánimo. La observación minuciosa y el trabajo con los datos recogidos son elaborados dando como resultado no una interpretación de la sociedad observada, sino la expresión de una emoción latente que es compartida y exacerbada por el propio artista. Impera por supuesto la visión subjetiva de Viñas en cuanto investigador de la sociedad actual, pero ello no resta validez a su lectura artística-antropológica. Hemos hablado de melancolía subversiva como estrategia del artista para enfrentarse a un estado de ánimo de profunda tristeza. Ésa es la principal estrategia desarrollada por Viñas en cuanto a su papel como antropólogo comprometido. Sus obras

³²³ AUGÉ, Marc: *El tiempo en ruinas*, Barcelona: Gedisa, 2003, p.7.

expresan un profundo pesar por lo que se va perdiendo, pero a la vez constituyen un grito de indignación, violento y con rabia, un requerimiento a no quedar impávido ante un estado de injusticia social.

IMÁGENES 10. La melancolía y lo siniestro de la ruina cotidiana en la obra de José Luis Viñas.



[10.1] José Luis VIÑAS: Los maquis, en *Seres perdidos de España*, Instalación: acrílico sobre lienzo; madera; luz eléctrica; objetos varios. 2007. Fotografía propia.

[10.2] José Luis VIÑAS: **Burbuleta enceñiscada**, en *Los inadaptados* (León-Oeste), fotografía, texto y collage, 2009/2010. Imágenes cedidas por el autor para esta investigación.

Burbuleta enceñiscada.

La pobre niña que nunca se quiso desprender del vestido de comunión ya peina canas, pero no lo sabe. Sus padres ahora viven sólo como sombras; eso también lo ignora. Como una mariposa rebozada en ceniza blanca se agita su cuerpecito arrugado, sospechando amargamente su soledad.



Fotografía para *Burbuleta enceñiscada*.



Dibujo para *Burbuleta enceñiscada*.

[10.3] José Luis VIÑAS: **Gulico tarabanco**, en *Los inadaptados* (León-Oeste), fotografía, texto y collage, 2009/2010. Imágenes cedidas por el autor para esta investigación.

Gulico tarabanco.

El Abuelo, que ha enviudado hace meses, se apaga poco a poco. Cubierto de palos, parece un árbol agonizante rodeado por un carnaval de espectros nacidos de su memoria descompuesta.



Fotografía para *Gulico tarabanco*.



Dibujo de *Gulico Tarabanco*.



[10.4 y 10.5] José Luis VIÑAS: Fotografías de casas de La Cabrera leonesa en la serie de *Los inadaptados* (León-Oeste) 2009/2010, correspondientes a las obras *Raposina llambeteira* y *Cacho acuruxado*.

José Luis VIÑAS: **El peso de Don Vacío**, en *Comunidad Fantasma* (Palencia-Norte), fotografía, texto y collage, 2004/2010. Imágenes cedidas por el autor para esta investigación.

El peso de Don Vacío.

En la Capital dicen que Don Vacío es más ligero que el aire. Los que le conocen saben que pesa más que el plomo en los corazones aburridos. En el Pueblo Don Vacío tiene su casa en la vieja báscula para camiones. Allí están también sus víctimas.



[10.6]

Fotografía para *El peso de Don Vacío*.



[10.7] Dibujo de *El peso de Don Vacío*.



[10.8] Pequeña figura melancólica posada en la mano derecha de Don Vacío.

José Luis VIÑAS: **El escondite inglés**, en *Comunidad Fantasma (Palencia-Norte)*, fotografía, texto y collage, 2004/2010. Imágenes cedidas por el autor para esta investigación.

El escondite inglés.

Así llama ella a su refugio, por el intenso rojo de los muros. En él permanece acurrucada cuando su joven marido llega borracho a casa voceando su nombre. Sabe que le urge cambiar de vida, pero por el momento, el miedo la paraliza. Únicamente en el chamizo logra respirar



[10.9]

Fotografía para *El escondite inglés*.



[10.10] Dibujo de *El escondite inglés*.

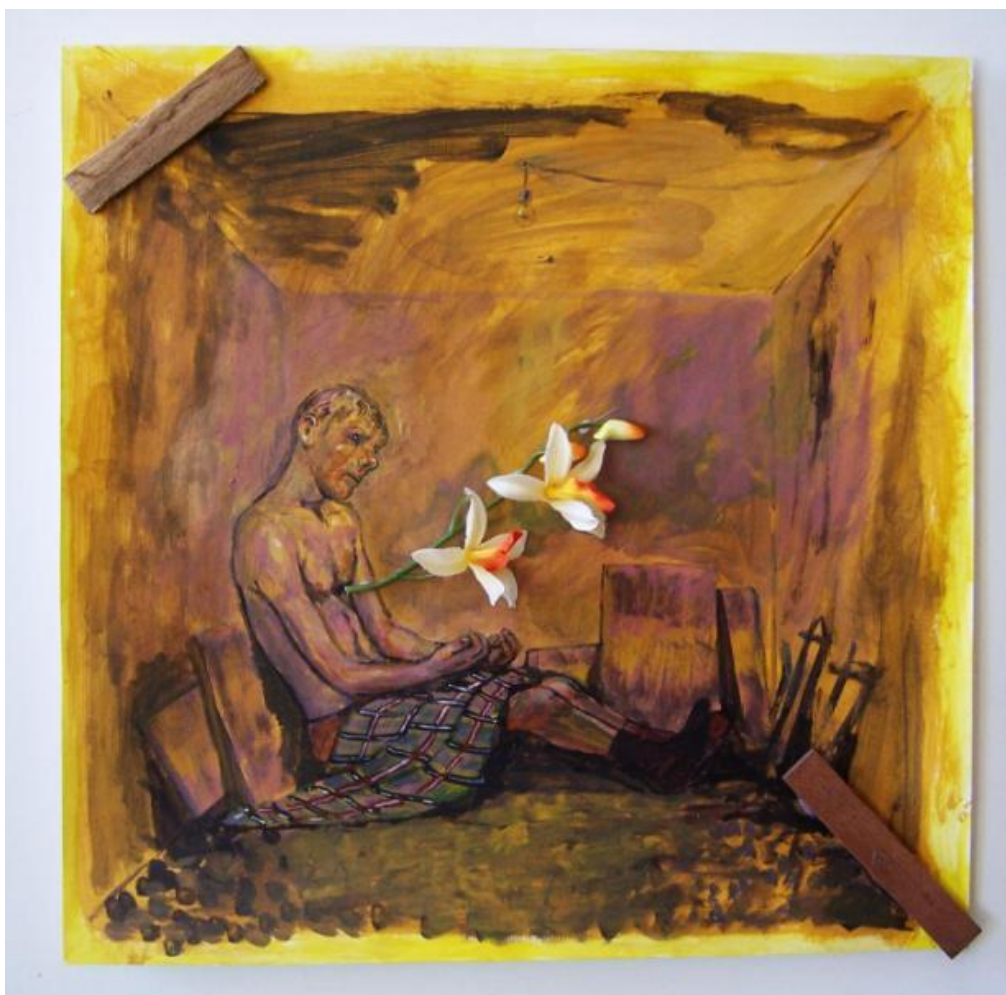
José Luis VIÑAS: **Ternura del bombero solitario**, en *La ribera sucia* (Burgos-Noreste), fotografía en marco digital, texto y collage, 2010/2011. Imágenes cedidas por el autor para esta investigación.

TERNURA DEL BOMBERO SOLITARIO

Dentro de este contenedor descansa un bombero roto tras una larguísima jornada de trabajo. Su cuerpo exhausto y contaminado no responde a ninguna orden cerebral. Solo siente que el corazón se le escapa como una flor que crece hacia otro mundo, mientras un perfume de benevolencia y ternura se extiende por la estancia. Es el comienzo de su agonía.



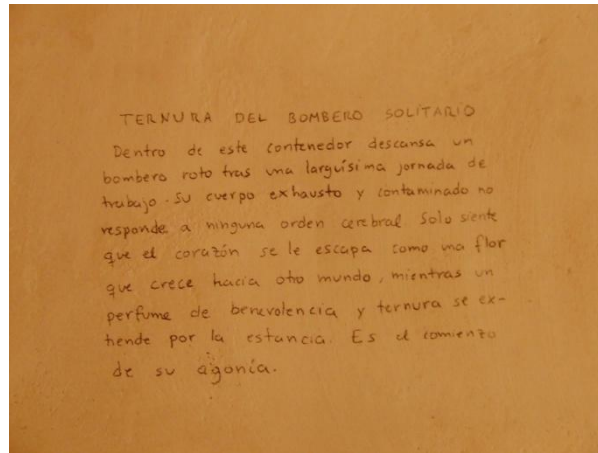
[10.11] Fotografía en marco digital para *Ternura del bombero solitario*.



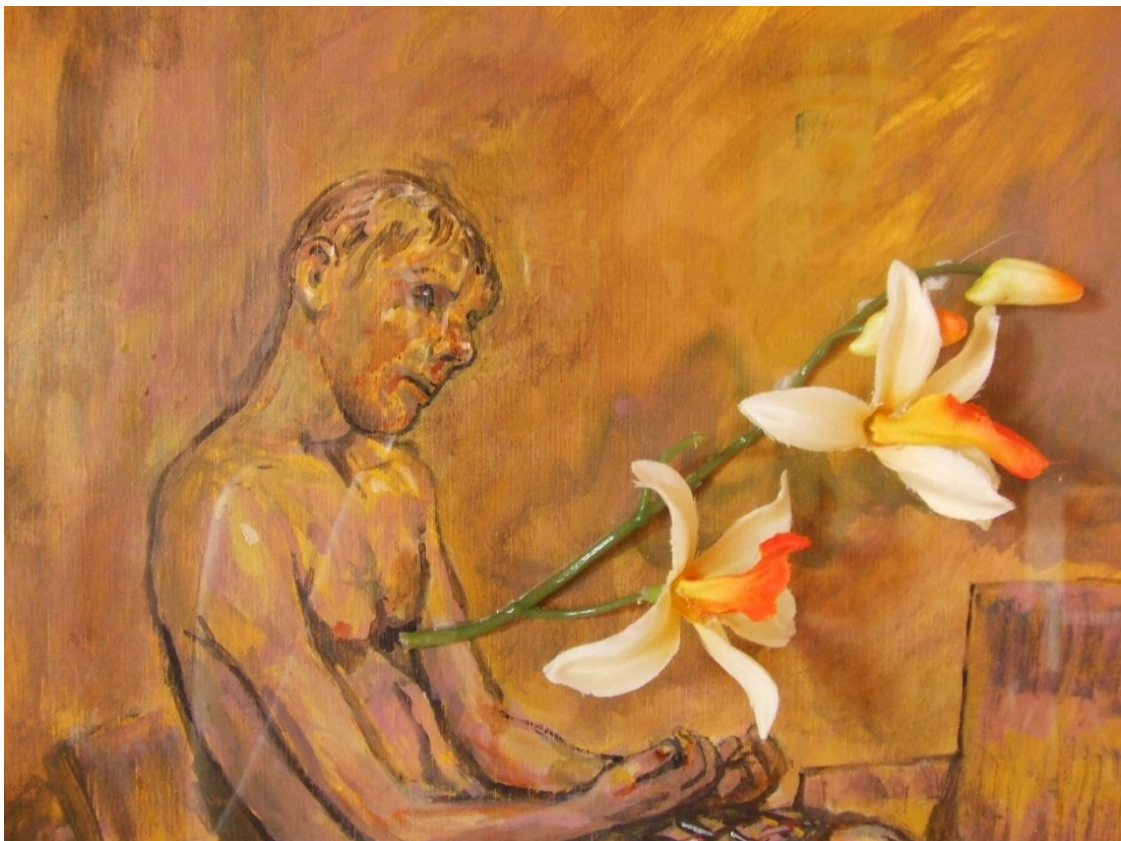
[10.12] Dibujo y collage de *Ternura del bombero solitario*.



[10.13] PICASSO, Pablo:
Planchadora, 1904.



[10.14] Relato de "Ternura del bombero solitario" escrito a lápiz sobre la pared de la sala de exposiciones del Centro Cultural El Hacedor, La Aldea del Portillo de Busto, julio-agosto 2011. Fotografía propia.



[10.15] Detalle del collage. Observamos con minuciosidad los trazos del artista, las leves pinceladas, así como la calidad de la tela de poliéster de las flores y el plástico verde de las ramitas que se enganchan o surgen del torso desnudo del bombero devastado. Fotografía propia.



[10.16] Vista general de la obra "Ternura del bombero solitario" en la exposición del Centro Cultural El Hacedor: en primer término, el dibujo-collage encerrado en una caja transparente de metacrilato, detrás de lo cual vemos la fotografía en marco digital y el relato escrito a lápiz en la pared. Fotografía propia.

José Luis VIÑAS: Pan Bendito (Madrid), en *Cementerios urbanos*. Retablo y fotografías sobre marco digital. 2013. Imágenes cedidas por el autor para esta investigación.



[10.17] Marcos digitales donde José Luis Viñas muestra las fotografías de sus expediciones por los barrios dentro del formato expositivo. José Luis VIÑAS: Retablo de Pan Bendito. *Cementerios urbanos*. 2013. Expuesto en el Festival "La cabra se echa al monte" de Monzón de Campos (Palencia), 2013.



[10.18] José Luis VIÑAS: Vista general del Retablo de Pan Bendito. 2013.



[10.19 y 10.20] Detalle del primer panel donde una madre carga a su hijo en brazos. José Luis VIÑAS: Retablo de Pan Bendito. 2013.





[10.21] Detalle del quinto panel.
José Luis VIÑAS: Retablo de Pan Bendito. 2013.

José Luis VIÑAS: Puente de Vallecas (Madrid), en Cementerios urbanos. Retablo y fotografías sobre marco digital. 2014. Imágenes cedidas por el autor para esta investigación.



[10.22] José Luis VIÑAS: Vista general del Retablo de Puente de Vallecas. 2014.



[10.23, 10.24, 10.25] Detalles de los paneles 1 y 2 donde aparece una persona anciana desnuda y con rostro de bebé. José Luis Viñas: Retablo de Puente de Vallecas. 2014.



[10.26, 10.27 y 10.28] Detalles de los paneles 3 y 4. José Luis VIÑAS: Retablo de Puente de Vallecas. 2014.



[10.29, 10.30 y 10.31]
 Detalles del panel
 quinto, de abajo a
 arriba de la tabla:
 abajo los animales, en
 el centro los hombres,
 arriba las nubes de humo
 con gestos sombríos.

11. Arruinamiento positivo del espacio urbano: reflexiones sobre la obra de Lara Almárcegui³²⁴.

11.1. A favor de la entropía para el bien común.

Las obras de Lara Almárcegui nos hablan de la importancia de que las personas hagan suyo el espacio que habitan, del valioso tiempo empleado en el cultivo de los propios alimentos o la construcción del propio refugio; nos remiten a una conciencia del gasto acarreado en los materiales de construcción, para señalar acusadoramente las demoliciones. Almárcegui valora toda iniciativa individual que se proponga como alternativa al orden urbanístico establecido en la ciudad. Su mirada ha señalado los descampados en las ciudades: ha indagado en ellos, en su historia pasada, presente y futura, y con su documentación ha dibujado el estado de desarrollo global en que se encuentra la ciudad observada.

De esta manera, el siguiente proyecto que abordamos para definir los problemas y posibilidades de las ruinas cotidianas pertenece a la artista Lara Almárcegui (1972): estudiaré sus *Guías de descampados* como dispositivos culturales que observan de manera positiva el arruinamiento del orden urbano en la

³²⁴ El análisis sobre la obra de Lara Almárcegui que presento en este capítulo es una reflexión actualizada de tres trabajos que realicé entre los años 2008 y 2010: el primero de ellos fue un trabajo para el Curso de Doctorado “Identidad de la Vanguardia. El orden visual del arte moderno” impartido por Juan Antonio Ramírez en el curso académico 2007/2008. El trabajo llevaba por título “Lara Almárcegui y el suelo cicatrizado”. El siguiente trabajo se trató de un profundo análisis de la *Guía de los descampados de la Ría de Bilbao* y fue presentado en el Congreso Internacional “Transnacionalidad, diáspora y globalización en la cultura visual contemporánea”, celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid los días 28, 29 y 30 de octubre de 2009 y dirigido por Patricia Mayayo Bost. El trabajo llevaba por título “Los descampados de la ría de Bilbao de Lara Almárcegui: puntos de suspensión para el proceso de globalización de la ciudad”. El tercer trabajo fue presentado en las “XII Jornadas Internacionales de Patrimonio Industrial” organizadas por INCUNA en Gijón entre el 30 de Septiembre y el 2 de Octubre de 2010 y que tuvieron como resultado la siguiente publicación: GONZÁLEZ RODELGO, R.: « Guías de ruinas de Lara Almárcegui: una mirada a las ruinas industriales desde el arte» en ÁLVAREZ ARECES, M.A. (ed.): *Diseño, Imagen y Creatividad en el Patrimonio Industrial*, Gijón, Asociación de Arqueología Industrial « Máximo Fuertes Acevedo». Industria, Cultura y Naturaleza, 2010.

ciudad. Pero antes de nada presentemos a la artista y su trayectoria. Almárcegui gusta fotografiarse, junto a sus obras, sentada en el suelo **[11.1, 11.2 y 11.3]**, en contacto con él, estableciendo una relación de complicidad con la superficie, que no es mera sustentante de la artista.

Y es que Lara Almárcegui explora el suelo en sus obras: el suelo urbano, el suelo de la ciudad, estudia sus márgenes, recovecos, fisuras y lo saca a la luz, para que se vea, optando por los espacios ausentes de planificación. Le interesan enormemente los procesos de cambio de propiedad, el arruinamiento, destrucción y nueva edificación en la que se insertan las dinámicas del urbanismo actual, en conjunción con el sistema económico capitalista.

Definiremos así su práctica artística como acción conceptual que utiliza como materia el suelo urbano y los materiales de construcción, y que tiene como objetivo principal la crítica a la arquitectura. La mayoría de sus obras son site-specific, pues están realizadas para un lugar en un momento preciso y además la comprensión total de las mismas no se consigue sin visitar el lugar. Es decir, tan sólo con los dispositivos de exposición ofrecidos por la artista en galerías de arte, el potencial receptor de la obra no accede al conocimiento total de la misma. De esta manera, sus obras están enfocadas a desarrollar la actitud crítica y la imaginación del espectador, siendo este punto algo central para que la obra quede terminada.

Observemos de cerca su trayectoria para comprender los caminos que la han llevado por esta exploración del suelo. Almárcegui estudió Bellas Artes en Cuenca y tiene su lugar de vivienda en Rotterdam, si bien es una artista que trabaja a nivel global en no importa qué ciudad. Es preciso inspeccionar cuidadosamente sus comienzos para ver el proceso que ha llevado a crear un grupo muy preciso de categorías y métodos básicos para sus obras, que son susceptibles de ser repetidas hasta el infinito, siendo aún así siempre obras únicas, ricas e individuales gracias a la especificidad del lugar donde se asientan. Estas categorías han sido definidas por Cuauhtémoc

Medina y son las siguientes: demoliciones, excavaciones, edificios abandonados, descampados y materiales de construcción³²⁵.

Almárcegui comenzó restaurando las calidades de edificios que iban a ser demolidos o que estaban abandonados y no podían dar ninguna utilidad productiva. Una de sus primeras acciones fue restaurar el edificio del Mercado de Gros, un pueblo cercano a San Sebastián, en 1995. El edificio iba a ser demolido y para su acción la artista explicaba que “parecía increíble que toda la vida de barrio que supone un mercado fuera a desaparecer en un mes”³²⁶. Por ello decidió restaurarlo, para hacer hincapié en el trozo de vida y de memoria colectiva que iba a desaparecer, señalando y atesorando el momento, creando conciencia de la importancia de las formas de socialización entre vecinos y los espacios que crean comunidad en la ciudad.

En 1997, otra acción en esta línea fue dar vida a una estación abandonada en un pueblo de Zaragoza, Fuentes de Ebro, que no tenía ningún atractivo turístico. La artista señaló que lo importante no era la materialidad de los lugares, sino las relaciones sociales y las experiencias que podían producir. En estos ejemplos vemos cómo los lugares en que actúa le interesan como espacios de vida alternativos dentro de la impersonalidad de los modos de vida a la que aboca el orden que rige la arquitectura de la ciudad, que allana y unifica todo.

Un siguiente paso en su trayectoria lo dio inspeccionando y constatando el material y energía utilizados en una construcción, presentando así obras conceptuales que se muestran en el formato expositivo a través de recetas de cantidades y materiales empaquetados para su potencial uso. Estas instalaciones se llaman *Materiales de construcción* y una de las primeras la realizó en el 2000 en Falsburgo, calculando la

³²⁵ MEDINA, C.: “Meditación material”, en ZAYA, O. (ed.): *Lara Almárcegui: Pabellón Español*, 55ª *Exposición Internacional de Arte*. Madrid: Agencia Española de Cooperación y Desarrollo: Turner, 2013, pp.25-31.

³²⁶ ALMÁRCEGUI, L.: “Restaurando el Mercado de Gros unos días antes de su demolición. San Sebastián, 1995”, en *Lara Almárcegui: Exposición documental. Demoliciones, descampados, huertas urbanas*, Murcia, Centro Párraga, 2004.

receta de los materiales de construcción de un depósito de agua. Almárcegui coloca la misma cantidad de materiales de construcción junto al edificio del que forman parte esos materiales, haciendo una metáfora visual de la potencialidad de la materia y su consecución en el acto por la presencia del edificio. Hace una metáfora del consumo alimenticio: "al igual que en un libro de cocina se ven el pastel y sus ingredientes, se pueden ver el edificio y sus componentes"³²⁷.

A la artista le fascina la idea de que "ese montón de materiales sea similar a como era el edificio antes de su construcción y a lo que será cuando, en un futuro desconocido, sea demolido"³²⁸. Con este comentario demuestra la rapidez de construcción y destrucción del presente, aludiendo al ritmo voraz del consumo; hace hincapié en la cantidad de materia y energía que se han utilizado y que acabarán convirtiéndose en escombros. Además también invalida la idea de ruina, pues afirma de forma rotunda que en un futuro va a ser demolido, es decir, se destruirá por la acción humana y no por la acción del tiempo, incapacitando la creación de ruinas pero sí creando montañas de escombros, basura, materia que ha servido para crear espacios de vida y que ha adquirido cierta identidad con la vida que ha creado.

De ahí que otra acción sea rebuscar en la montaña de escombros fragmentos de recuerdos de otras personas, recuerdos que producen sensaciones inquietas, retazos de vida que ya son basura, constatando también el impacto ecológico en el paisaje. En 2002 en Metz se embarcó en una persecución de los camiones que portaban los escombros de una demolición, para ver dónde iban a parar, igual que hizo Gordon Matta-Clark en 1972 persiguiendo un camión de basura hacia uno de los mayores basureros de Nueva York y cuya persecución se ve plasmada en su vídeo *Fresh Kill*³²⁹. Igualmente en 2003 se puso a cavar sobre una montaña de escombros en Klara, Estocolmo³³⁰. Estas excavaciones aluden al intento de recuperación de restos de tiempo, lo que

³²⁷ ALMÁRCEGUI, L.: "Depósito de agua: materiales de construcción. Falsburgo, 2000" en *Íbidem*.

³²⁸ *Íbidem*.

³²⁹ MATTA-CLARK, G.: *Fresh Kill*, 1972 16 mm, color, sonido, 13 min. MNCARS.

³³⁰ ALMÁRCEGUI, L.: "Cavando sobre una montaña de escombros. Montaña hecha de escombros de Klara, Estocolmo 2003", en *Op.cit.*, 2004.

queda de la idea de ruina entre lo que ya es basura. O bien aluden a los millones de personas que en los países del Tercer Mundo subsisten gracias a lo que encuentran en los basureros para venderlo.

A su vez es una crítica al sistema capitalista, que crea, construye y destruye para producir excedentes de capital, sin atender a las verdaderas necesidades de las personas. Estas acciones son importantes porque anteceden lo que será otra de las producciones artísticas más visibles de Almárcegui: sus *Montañas de escombros* artificiales. La artista intenta localizar cuando se va a producir una demolición en un lugar que ha estudiado previamente y acuerda con los demoledores-constructores que los escombros permanezcan en el sitio descampado por un tiempo. Lo hizo de esta manera, por ejemplo en Murcia en 2008, con ocasión de su participación en la exposición comisariada por Nicolas Bourriaud *Estratos*³³¹ **[11.4]** y también es con esta propuesta artística con la que se ha hecho indudablemente famosa en el panteón de los artistas actuales por su selección para el Pabellón Español en la 55ª Bienal de Venecia de 2013 **[11.5]**.

Vemos poco a poco cómo se va definiendo la relación del trabajo de Almárcegui con el espacio urbano. Ha declarado muchas veces que “los espacios que me interesan son aquellos que no corresponden con un diseño como los descampados, los edificios en demolición y las autoconstrucciones”³³². Esto último, su fascinación por los autoconstructores es algo que no se suele tener en cuenta en la bibliografía producida en torno a la obra de la artista y es igual de importante que sus *Descampados*, por corresponderse con espacios de vida que escapan a todo diseño, si bien no ha sido tan explotado visualmente por la artista. Dentro de los *Movimientos de Autoconstrucción* **[11.6 y 11.7]** engloba a aquellas personas que “no aceptan el espacio de vida tal y como se les da, sino que se empeñan en transformarlo”³³³,

³³¹ BOURRIAUD, N. (ed.): *Estratos. Proyecto de arte contemporáneo*. Murcia: Dirección general de bienes culturales, 2008.

³³² CHILLIDA, A. (ed.): *Paisaje&memoria*, Madrid: La Casa Encendida, 2004.

³³³ ALMÁRCEGUI, L.: “La Autoconstrucción en Saint-Nazaire”, en *Op.cit.*, 2004.

crean su propio espacio de vida, como ellos quieren y eligen, en un movimiento de autoconstrucción que no se termina, y precisamente esa infinitud es lo que la fascina:

Admiro mucho a los auto-constructores, porque la autoconstrucción no se acaba nunca. Cuando se termina una cabaña se hace otra, luego un garaje y un gallinero y la ampliación de la primera cabaña... Es un proceso, es como el arte; no se trata de construir una cabaña maravillosa, ni de hacer la gran obra, es un proceso que no se acaba nunca, una forma de vida, de relacionarse con el entorno³³⁴.

Esta fascinación nos remite en esencia hacia la admiración por la cabaña primitiva de la que hablaba Vitrubio y que según él supuso el origen del orden arquitectónico; se trata del primitivismo del orden arquitectónico.

Puede que lo que más llame la atención de todas las acciones de Almárcegui sea el deseo de señalar y proteger los descampados. El hallazgo de descampados en la ciudad por Almárcegui nos dibuja su práctica como la de un *walking artist*³³⁵ como Richard Long o Hamish Fulton que gustan de enmarcar el caminar como objeto de la experiencia artística:

Me muevo mucho andando o en bicicleta. Pero no lo hago como una deriva en plan surrealista o situacionista, de perderme por la ciudad. Se trata de recorrer una serie de lugares determinados. Sé que cerca de las estaciones de tren, en los puertos y lugares similares suele haber cosas interesantes. (...) Siempre busco zonas que, en realidad, me gustan muchísimo. Para mí es una maravilla natural. Mi punto de vista no es la crítica pura y dura, es casi lo contrario³³⁶.

Así, vagando por el tejido urbano, aprehendiendo sus calles con sus recovecos secretos y observando los modos de vida de sus

³³⁴ HONTORIA, J.: “Entrevista a Lara Almárcegui” en *ElCultural.es* 17 Abril 2008, <http://www.elcultural.es/HTML/20080417/ARTE22949.asp> [Fecha de consulta: Junio 2008].

³³⁵ Término desarrollado por Rebecca SOLNIT en su obra: *Wanderlust. A History of Walking*. Londres: Verso, 2001.

³³⁶ JARQUE, F.: “Lara Almárcegui y la ambigua magia de los descampados”, en *ElPaís*, 14 Enero 2013. Versión digital: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/11/actualidad/1357921788_198485.html. [Fecha de consulta: Febrero 2015].

habitantes, ha podido constatar la existencia de unos espacios marginales, comunes a todas ellas: la presencia de descampados, vacíos urbanos resultado en su mayoría de los procesos de demolición y abandono. La observación de estos descampados ha sido su materia de estudio desde 1999 cuando realizó una primera *Guía de descampados de Ámsterdam*³³⁷. Almárcegui considera estos espacios como lugares valiosos. Son lugares situados en el margen de la ciudad y ella los ve como espacios de libertad porque han sido despejados de sus anteriores usos y en la mayoría de los casos su construcción futura está lejana, por lo que no tienen una utilidad actual definida.

Este potencial como espacio de libertad para el ciudadano ha llevado a la artista a querer protegerlos de una futura edificación para insertarlos en el diseño urbano. El primer descampado que logró proteger de forma permanente fue en el puerto de Rotterdam en 2003 [11.8]. Se trata de un lugar que la artista quiso modificar lo menos posible para llamar la atención sobre el paisaje dejando el lugar sin definir. Por ello, se puede caer en la tentación de relacionar a la artista con el Land Art, pero ella explica que su práctica no tiene mucho que ver con los objetivos de este movimiento, que lo que le interesa es la ciudad, el espacio urbano, la crítica a la arquitectura. Además, su propia relación con el lugar es opuesta a algunas actitudes de los artistas del Land Art: afirma que "las grandes brechas en el desierto, el hecho de dejar una gran marca, no me interesan"³³⁸, y ello se debe a que su aproximación a un lugar, a un espacio no es con la intención de transformarlo; lo investiga y se empapa de él para que sea el espacio el que la transforme a ella, una actitud que es opuesta a toda noción de colonialismo.

El hecho de encontrar descampados nos remite a una acción de búsqueda en la ciudad, como quien quiere trazar un mapa de lo oculto en una ciudad: de casas abandonadas, jardines escondidos y espacios vacíos donde descubrir los diferentes sucesos a que dan lugar las gradaciones del tiempo en un día. "Cada vez que un

³³⁷ ALMÁRCEGUI, L.: *Wastelands Map Ámsterdam, a guide to the empty sites of the city*, Amsterdam, Stedelijk Museum Bureau, 1999.

³³⁸ HONTORIA, J.: *Op.cit.*, 2008.

fragmento de un bloque de casas desaparece, su jardín interior se hace visible”³³⁹. El jardín interior evidencia la necesidad del ser humano de estar en contacto con la naturaleza, aunque sea una naturaleza domesticada. Además son jardines secretos, individuales, que siguen el orden que una persona concreta les ha dado y tienen parte de su vida porque se han cultivado gracias a los cuidados de esa persona, lo que nos lleva a la importancia de los recuerdos, de las acciones humanas que no siguen el orden establecido. En definitiva, señalando descampados Almárcegui busca la espontaneidad de los espacios: no medidos, no cartografiados, sin un plan previo, espacios que no entran en el orden visual de la ciudad. Busca espacios residuales que al ser señalados con el dedo creador del artista, se convierten en potenciales estimulantes para la imaginación.

La artista analiza la ciudad con una mirada crítica que es a la vez una mirada de niño, que tiene todavía el beneficio de la sorpresa y cuestiona todo lo que ve; se dejar sorprender por esos resquicios encontrados como dice Estrella de Diego: “Son tan poderosos y tan azarosos los resquicios que nos sacan de nuestras costumbres y nuestro letargo...”³⁴⁰, en una labor de búsqueda minuciosa, de arqueología, de imbricación en los márgenes de la ciudad, en sus límites, allí donde el concepto de ciudad se difumina y donde podemos encontrar cualquier cosa, como en los márgenes arquitectónicos de una catedral románica, donde habitan monstruos en un mundo de imaginación desbordada.

Pero la artista busca compartir su experiencia, hacerla visible para el ciudadano, por lo que gusta organizar visitas guiadas por la ciudad para mostrar esos resquicios fuera de orden, para que a través de la experiencia se aprendan a ver

³³⁹ ALMÁRCEGUI, L.: “Demoliciones: apertura de jardín interior”, en *Op.cit.*, 2004.

³⁴⁰ DE DIEGO, E.: “Resquicios” en *Babelia, ELPAÍS*, 5 Enero 2008. “Debe ser cierto que las arquitecturas conceptuales, y no sólo los cimientos de los edificios, necesitan de un tiempo para asentarse, para respirar por sí mismas, independientes de quienes las inventaron. Entonces, e igual que ocurre en las profundidades de los muros, las que se esconden a los ojos, van delineándose sobre esos territorios simbólicos grietas finísimas que tienen mucho de sistema nervioso, de ser vivo y desafiante. Y se abren resquicios repentinos incluso en los lugares familiares, los recorridos tantas veces, los que creíamos conocer bien. Son tan poderosos y tan azarosos los resquicios que nos sacan de nuestras costumbres y nuestro letargo. Nos zarandean en medio de la cotidianidad: allí sí que no habíamos estado antes...”.

esos lugares de otra forma y se viva la ciudad teniendo en cuenta lo diferente. Esta es la intención de sus *Guías de descampados* y de algunas de sus participaciones en exposiciones como la organizada por La Casa Encendida en colaboración con el Centro de Arte Atlántico de Las Palmas de Gran Canaria: *Paisaje&Memoria*³⁴¹, en el 2004. En el taller-visita guiada que llevó a cabo en La Casa Encendida entre el 24 y el 30 de mayo del 2004, Lara Almarcegui proponía la investigación del lugar para generar una actitud crítica. Los lugares que se analizaron fueron:

Los terrenos vacíos de las laderas del Cerro de San Blas; los metros de vacío y desnivel entre el muro del Botánico y la acera del Paseo del Prado; el estercolero y los viveros prácticamente abandonados del Retiro; el caos de patios traseros irregulares... y si hay suerte, alguna cabaña que pudiera haber entre los árboles de los paseos, así como las viviendas desocupadas de toda la zona³⁴².

Se trataba de señalar los espacios que se habían quedado en los márgenes por estar ocultos, por haberse quedado fuera de lugar o por haber sido abandonados. Igualmente en 2010 organizó diferentes visitas guiadas por el Madrid subterráneo³⁴³, en la etapa de trabajo que dará lugar a su libro presentado en el CA2M en el 2012³⁴⁴. Almarcegui explicaba en una entrevista que:

Se trata de buscar una ciudad diferente. (...) Esta urbe subterránea es diversa porque en ella rigen otras normas y responde a motivos que no son los generalizados en el espacio construido. Conocerlos es otra forma de entender la ciudad. Y me interesa la incertidumbre de lo que escapa al control de su funcionamiento óptimo³⁴⁵.

La inmersión en el submundo de la ciudad nos remite no sólo al URBEX del que hablábamos en nuestro Capítulo Segundo, sino

³⁴¹ CHILLIDA, A. (ed.): *Op.cit.*

³⁴² *Ibidem.*

³⁴³ ALMÁRCEGUI, L.: "Bajar al subterráneo recién excavado", Intervención artística de Lara Almarcegui dentro de la Edición 2010 de *Madrid Abierto*, www.madridabierto.com.

³⁴⁴ ALMÁRCEGUI, L.: *Madrid subterráneo*, Madrid, La Librería, 2012.

³⁴⁵ DÍAZ-GUARDIOLA, J.: "Lara Almarcegui: "No hay paisajes. Hay territorios."", *ABC*, 12 Julio 2012. Versión digital: <http://www.abc.es/20120705/cultura-cultural/abci-lara-almarcegui-paisajes-territorios-201207051654.html>. [Fecha de consulta: Febrero 2015].

también a las *flâneries* subterráneas emprendidas por Gordon Matta-Clark por las ciudades de Nueva York y París en 1976 y 1977. Pero mientras que Matta-Clark en sus vídeos sobre estas expediciones subterráneas buscaba un mundo onírico, lleno de connotaciones del Romanticismo Negro, Almárcegui busca con ello mostrar una ciudad que escapa totalmente al orden establecido y a los códigos de comportamiento urbanos de su doble al aire libre. Reclama siempre exhibir al ciudadano espacios que escapan al diseño urbano, para favorecer el libre pensamiento.

De esta manera, con las *Guías de Descampados* busca que la persona tenga una mayor implicación en la ciudad, que camine, que vea y que visite los lugares que ella propone, para formar así una mirada crítica, enseñar a ver de otro modo. Sus acciones no se quedan aisladas, ya que buscan una mayor implicación de la gente que conozca su obra, buscan la interacción; la obra sólo se completa con la experiencia del espectador. Son espacios para curiosear y sentirse libres. Además, su mirada está enfocada a hacer de cada persona, de sus vivencias personales y su imaginación, el punto central de la experiencia artística, herencia de la apertura de la práctica del arte en los años setenta.

El arte de Almárcegui es austero y casi silencioso, como el de Richard Long. En el formato expositivo, la artista no nos ofrece ni su paseo por los espacios residuales de la ciudad, ni tampoco su experiencia del paseo, ni siquiera la representación de su caminar indagando. La artista nos ofrece sólo la idea del paseo: la evocación de su localización a través de un mapa o varias vistas a través de fotografías. La experiencia del receptor de la obra se convierte así en parte de la práctica artística, por lo que podemos alinear a Almárcegui con la siguiente afirmación de Long: "Un paseo expresa espacio, libertad y el conocimiento de lo que puede habitar en la imaginación de cada uno, y esto también constituye un lugar"³⁴⁶.

³⁴⁶ Traducción propia del original: "A walk expresses space and freedom and the knowledge of it can live in the imagination of anyone, and that is another space too". Cita tomada de la obra de SOLNIT, R.: *Wanderlust. A History of Walking*. Londres: Verso, 2001, p.271.

Otro de los motivos por el que la artista admira los descampados es por la forma en que la naturaleza crece en ellos, sin orden, caótica, permitiendo que se asienten diferentes especies de flora que normalmente no se encuentran en el paisaje natural que rodea la ciudad y que constituye en sí mismo un ámbito propio de estudio. De hecho, las acciones de protección de descampados han suscitado a veces el interés de botánicos. Pero, en realidad, es la acción entrópica lo que atrae a la artista, la entropía que envuelve al lugar una vez cesado su uso y que permite a la naturaleza volverlo hacia una especie de caos de forma progresiva.

En esta forma de valorar el hábitat natural que crece en el descampado, Almárcegui recuerda también a Robert Smithson y su atracción por los paisajes en transición, aquéllos resultantes de la colisión entre civilización y naturaleza como eran los paisajes postindustriales: unos paisajes en los que se puede ver la lucha de fuerzas entre ambas cosas y cómo al final, con el cese de las labores de mantenimiento que conlleva la civilización, es la naturaleza la que acaba llevándose el lugar hacia su caos originario. De este modo Almárcegui, al igual que lo hacía Smithson, se niega a que en los descampados se realicen labores de cultivo o explotación de la naturaleza. En su afán por protegerlos, a veces se ha encontrado con que le han ofrecido diferentes tipos de semillas para replantar el descampado y convertirlo en un parque o una zona verde para el ciudadano. Sin embargo, lo que quiere la artista es guardar la conciencia del proceso de cambio en el descampado, para ver la interacción entre naturaleza y arquitectura, tal y como lo defendía Smithson³⁴⁷. Se defiende así un proceso de cambio lento, natural, ligado a las fuerzas orgánicas, en contraposición a los cambios rápidos y acelerados ligados a los procesos continuos de demolición en la ciudad. Almárcegui realiza una apuesta por visibilizar la entropía como un punto importante para el bien común del ciudadano: legando tiempo a la entropía piensa generar una actitud crítica hacia el modelo actual de cambio urbano.

³⁴⁷ VÖCKLER, K.: "Robert Smithson and the architecture of absence" en OSWALT, P.(ed): *Shrinking cities. Volume 2. Interventions*, Alemania, Hatje Cantz, 2006, pp.114-125.

Igualmente, ese tiempo entrópico donado a los espacios demolidos deja a la intemperie las historias individuales de la gente, del ciudadano común. Y con ello está dando escala humana al cambio urbano.

11.2. Guía de descampados.

El trabajo con este tipo de espacios marginales dentro de la ciudad, donde se quiere dar protagonismo a la entropía, ha llevado a la artista a trabajar, como ya se ha citado, con el concepto de guía turística. Almárcegui ha encontrado montones de esos lugares de entropía en diversas ciudades de todo el mundo, por lo que en su momento decidió crear itinerarios para invitar al ciudadano a visitarlos [11.9, 11.10, 11.11 y 11.12]. Observando las diferentes ciudades del mundo en las que la artista ha producido estas guías, como Ámsterdam, Sao Paulo, Oporto, Lund..., su forma de actuación se presenta como un modelo proyectado a nivel global pero que se enraíza profundamente en el lugar estudiado, con todas sus particularidades locales. Igualmente, buscando estos espacios de entropía, Almárcegui ha publicado también dos *Guías de Ruinas* que siguen el mismo modelo que las *Guías de descampados*, pero que divergen en cuanto al contenido catalogado: las *Guías de Ruinas* reseñan edificios abandonados en diferentes estados de destrucción por el paso del tiempo³⁴⁸. A Almárcegui le interesa observar también el paso del tiempo en los edificios, cómo actúa la intemperie sobre las construcciones. Por eso hace mucho hincapié en que las ruinas que ella selecciona para su guía no

³⁴⁸ Las siguientes *Guías de descampados* y *Guías de Ruinas* pueden consultarse en el Centro Documental del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: ALMÁRCEGUI, L.: *Wastelands Map Ámsterdam, a guide to the empty sites of the city*, Amsterdam, Stedelijk Museum Bureau, 1999; *Guide to the undefined places of Lund*, Lund, Lund Konstkall, 2005; *Guia de terrenos baldíos de São Paulo: uma seleção dos lugares vazios mais interessantes da cidade*, São Paulo, 2006; *Guide to Al Khan: an empty village in the city of Sharjah*, Sharjah International Arts Biennial, 2007; *Guía de descampados de la Ría de Bilbao*, Bilbao, Sala Rekalde, 2008; *Ruins in the Netherlands XIX-XXI*, Rotterdam, Episode publishers, 2008; *Ruines de Bourgogne XIX-XXI*, Dijon, Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne, 2009.

corresponden al arquetipo de ruina arquitectónica, ya que distan mucho en apariencia unas de otras. Dice la artista:

La mayor parte se encuentran en un primer estado, por ejemplo, el edificio vacío y abandonado en el que el proceso de arruinamiento justo ha comenzado. Otras están en un estado póstumo a la ruina ideal y se encuentran próximas al montón de escombros³⁴⁹.

Otra diferencia con las *Guías de descampados* es sobre el espacio geográfico que abarcan cada una: mientras que las de éstos acotan su espacio a la ciudad, las *Guías de Ruinas* inventarían el abandono a nivel regional. Por esto último nos interesa analizar de cerca aquí una *Guía de descampados* de Almárcegui, porque el espacio de este instrumento de acción se ciñe a la ciudad, al espacio de hábitat cotidiano, enlazándose con los itinerarios de los transeúntes.

He escogido la *Guía de descampados de la Ría de Bilbao* para profundizar así en su estudio. Esta guía pudo adquirirse de forma gratuita en la Sala Rekalde de Bilbao durante los meses de abril y mayo de 2008. Tanto el turista como el ciudadano de Bilbao podían acceder a una *Guía* que no les iba a mostrar los lugares más emblemáticos de la ciudad, sino otro tipo de espacios. La artista parecía invitar al turista a intrépidas *flâneries* urbanas, a vagar por los márgenes de los circuitos turísticos que normalmente se marcan en la ciudad, y narraba así al curioso que utiliza su *Guía* el pasado, presente y futuro de los diferentes descampados reseñados.

Almárcegui describe los espacios vacíos de la Ría con una minuciosidad rayana en la arqueología. Explica los detalles del lugar creando una arqueología del presente, constatando los cambios de los descampados según suba la marea o no, los movimientos migratorios de las aves (indicando la procedencia y el destino de las mismas, así como las paradas de su recorrido y las diferentes especies catalogándolas según estén en peligro de extinción o por su rareza), la historia pasada del lugar, su

³⁴⁹ALMÁRCEGUI, L.: *Ruines de Bourgogne XIX-XXI*, Dijon, Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne, 2009.

trayectoria hacia el presente con sus cambios y avatares, lo que crea una identidad del mismo, como quien explora el pasado de los muertos anónimos que se hacen presentes por su ausencia. A pesar de ello, también crea la idea de un espacio animado y vivo, que se transforma por sí mismo y que puede crear una conciencia en quien lo observe sobre la importancia del lugar y la parte activa que forma dentro del colectivo urbano, como margen de libertad.

La estructura de la *Guía* es bastante sencilla: la numeración de sus páginas corresponde al número del descampado que es descrito, un número que se le ha asignado previamente en su señalamiento dentro del mapa de la ciudad. Así, el espacio dedicado a cada descampado dentro de la guía está ordenado con el nombre del descampado como encabezamiento, seguido de una imagen y un texto descriptivo [11.13]. El texto explica las diferentes ocupaciones del suelo: lo que había antes de ser desalojado, lo que queda ahora de esa anterior actividad y el estado más o menos avanzado de la naturaleza dentro del terreno, y los planes previstos para una futura reutilización de la renta de ese suelo. Para terminar, la artista adjunta también la parte esquemática del plano en que se sitúa el descampado y, si dispone de más o menos espacio, reproduce otras fotografías.

La escritura de la artista se queda en la descripción. En sus palabras no se observa ningún ademán de crítica hacia lo que está describiendo lisa y llanamente. Puesto que se trata de una *Guía*, el lector debe crearse su propia opinión visitando el lugar que es descrito, pues Almárcegui afirma que la *Guía de descampados* en ningún momento puede sustituir la experiencia que el turista adquiere visitando estos lugares: "Sólo pasando un rato en cada descampado se puede experimentar la importancia de estos lugares"³⁵⁰. Pero de hecho, en la mayoría de descampados, la descripción de su pasado, presente y futuro ya es de por sí una denuncia, porque con ello se pueden observar con facilidad los juegos de especulación con el suelo y cómo ésta especulación

³⁵⁰ ALMÁRCEGUI, L.: "Mapa de descampados de Ámsterdam, una guía de los vacíos de la ciudad", en *Op.cit.*, 2004.

no tiene en cuenta para nada la identidad del lugar ni la percepción de sus habitantes. A la artista no le hace falta un lenguaje crítico porque el sólo hecho de catalogar y exponer los avatares a los que están expuestos estos terrenos ya supone una dura crítica social a los planes de urbanismo de la ciudad.

La *Guía* no es suficiente para comprender el hecho artístico, dice la artista. La experiencia artística se encuentra utilizando la *Guía* y deambulando por la ciudad, adentrándose en su tejido urbano, observando los descampados, su entorno, la forma de cambio que opera en ellos la naturaleza, las reutilizaciones clandestinas de los mismos: para huertas urbanas, pasto de ocasionales animales...

La guía de descampados de Bilbao se convierte así en una fuente valiosa de información sobre la historia de la ciudad. Los descampados catalogados son resultado, en su mayor parte, del cese de las actividades industriales de la Ría. Por eso, con esta guía se muestra al visitante una parte importante de la historia de la ciudad, la historia de su industria, de las vicisitudes y cambios sufridos por periodos de crecimiento y de crisis económicas a lo largo de más de un siglo. La *Guía* narra toda esa historia que no se muestra para la imagen oficial que la ciudad de Bilbao quiere mostrar ahora al mundo, con el flamante museo Guggenheim como broche. Además, también dibuja la ciudad como un espacio en transición donde el turista acaba siendo testigo presencial del proceso de transformación de la ciudad y sobre todo conocedor de sus ruinas que, como explica Joseba Zulaika, son depositarias de una importante identidad y memoria que va desapareciendo³⁵¹.

Lo que señala su guía es la importancia de unos lugares que se encuentran fuera del tiempo del capitalismo, afectados sólo por el devenir estacional y depositarios de una importante identidad. Almárcegui señala unas ruinas dentro de la cotidianeidad a las que no les queda más futuro que el de la

³⁵¹ ZULAIKA, J.: "Tough Beauty: Bilbao as Ruin, Architecture, and Allegory", en RESINA, J.R. (ed.): *Iberian Cities*, Londres: Routledge, 2001, pp.1-17.

efímera vivencia del visitante que, guiado o no por la artista, pueda caminar una vez por sus espacios donde el tiempo parece adquirir otros matices y densidades, visionando su entropía. Son trazos de tiempo los que la artista regala con estas guías al potencial turista, porque lo que le quedan a estas ruinas es sólo tiempo.

11.3. La ruina cotidiana como lugar social y global.

Lo cierto es que con la documentación de los descampados de Bilbao, la artista ha dibujado el estado de desarrollo global en que se encuentra la ciudad. Conociendo las historias de estos descampados, se descifran las tensiones entre lo local y lo global: lo local como el pasado, enraizado en las ruinas de sus fábricas, y lo global como un futuro, con la construcción de nuevas líneas de comunicación y centros tecnológicos y de finanzas que permitan a la ciudad entrar en las redes de intercambio mundial.

Lo local, las fábricas en ruinas, demolidas a veces sin razón, como la *Aeronáutica* en la ribera de Zorrozaurre, cuyos escombros fueron triturados y esparcidos en su propio solar en 1995 [11.14]. Este solar, según la *Guía*, está esperando la actuación del plan que Zaha Hadid ha programado para la península. Los descampados son testigos de la historia de la ciudad y la memoria de sus habitantes durante más de un siglo. Es una historia que se borra en los discursos que quiere mostrar la ciudad a ese turismo global. Por eso, una forma de redimir esta historia es visitar los descampados, hacer memoria de tránsito con la *Guía*: que el turista deambule por la ciudad, que no sólo observe las pautas marcadas por las otras guías de turismo, tan brillantes, tan alegres. También es una forma de cuidar la propia memoria de los habitantes de Bilbao, de restablecer los escombros de su pasado entre tanta flamante novedad.

Hablando de la memoria frágil de los habitantes del lugar en relación con los descampados, me permitiré aquí hablar de otro descampado que ha marcado la memoria colectiva europea al final del siglo XX. Se trata del gran descampado o gran espacio vacío que marcó el curso de la Historia y que dejó el Muro de Berlín cuando terminó de ser desmontado [11.15]: un lugar cargado de emociones, memoria y hechos históricos. Nos cuenta Andreas Huyssen en *El vacío rememorado: Berlín como espacio en blanco*³⁵², que en el verano de 1991, cuando el Muro ya había sido desmantelado en su mayor parte, el área que ocupaba quedó sembrada por las vigas oxidadas que formaban parte del hormigón armado y que habían quedado en pie. Utilizando estas vigas surgió una instalación espontánea y anónima: se colocaron papeles de colores en las puntas, señalando así el vacío, un vacío material pero lleno a su vez de la inmaterialidad del recuerdo, la memoria evanescente que se convertirá en uno de los grandes hitos históricos del siglo XX.

El suelo vacío, el descampado, digámoslo así, que había dejado el Muro, estaba lleno de memoria. De igual manera, los descampados señalados por Almárcegui también están llenos de memoria e historia, pero son historias a diferente escala. La memoria del espacio vacío del muro pertenece hoy día a la Historia Universal, mientras que las historias de los descampados de Almárcegui pertenecen a esos escalones que sustentan la base de la Historia, a la microhistoria: esas pequeñas historias cotidianas y efímeras a las que Almárcegui da importancia con el hecho de señalarlas. Un descampado deja a la intemperie las ruinas de memorias estratificadas por el tiempo: los descampados nos muestran hasta qué punto son importantes las historias cotidianas del día a día.

Siguiendo con la dialéctica local-global, lo global es el futuro para estos descampados y se encarna en los planes derivados de los juegos de especulación con el suelo. Se construye partiendo de los intereses económicos del poder que

³⁵² HUYSEN, A.: “El vacío rememorado: Berlín como espacio en blanco”, en *En busca del futuro perdido*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp.191-215.

controla el capital para recalificar esos terrenos. La *Guía* desvela el proyecto de una globalización centrada en los intercambios del capital, con magníficos parques tecnológicos y de finanzas para controlar los intercambios mundiales y producir innovaciones dentro del sector de servicios avanzados. Una globalización centrada en el libre mercado que deja de lado esas historias pertenecientes al pasado industrial de Bilbao y vinculadas a los habitantes del lugar.

Este planteamiento podría tildarse de nostálgico y nos lleva a pensar en los inconvenientes y dificultades de dejar todo en ruinas, oponiéndose al progreso y bienestar de la ciudad. Ni la nostalgia por las ruinas, ni el gusto por el progreso económico acelerado son dos posturas que la artista adopte. Su proyecto llama a la reflexión para pensar esta globalización de un modo diferente, pues en las *Guías* subyace la crítica a la producción capitalista de espacio que erradica toda alteridad y diferencia. La manera que tiene Almárcegui de seleccionar y elegir los descampados que conforman sus *Guías* tiene mucho en común con el concepto de *heterotopía* que analiza David Harvey en algunas de sus obras³⁵³. Este concepto fue desarrollado por Michel Foucault y Henri Lefebvre. Según Harvey:

Foucault utiliza el término para escapar del mundo de las normas y las estructuras que aprisionan la imaginación humana y, mediante un estudio de la historia del espacio y una interpretación de su heterogeneidad, identifica los espacios en los que la diferencia, la alteridad y "lo otro" podrían florecer o ser realmente contruidos³⁵⁴.

Una heterotopía es un lugar regido por normas alternativas y diferentes a las del orden comúnmente establecido; son lugares alternativos dentro de otros lugares, donde la vida se experimenta de manera diferente, espacios simultáneos con diferentes juegos espaciales. Y esto es precisamente lo que busca Almárcegui en su rastreo de descampados: espacios de libertad en la ciudad, donde nadie diga al ciudadano lo que

³⁵³ HARVEY, D.: *Espacios de esperanza*, Madrid: Akal, 2003; HARVEY, D.: *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, Madrid: Akal, 2013.

³⁵⁴ HARVEY, D.: *Op.cit.*, 2003, p.211.

tiene que hacer, potenciales espacios para el florecimiento de la heterotopía. Pero Harvey no queda del todo conforme con el término foucaultiano y decide abordar las teorías de Lefebvre:

El concepto lefebvriano de heterotopía delinea espacios sociales fronterizos de posibilidad donde "algo diferente" es no sólo posible sino básico para la definición de trayectorias revolucionarias. Ese "algo diferente" no surge necesariamente de un plan consciente, sino simplemente de lo que la gente hace, siente, percibe y llega a articular en su búsqueda de significado para su vida cotidiana. Tales prácticas crean espacios heterotópicos en todas partes³⁵⁵.

De este modo, los descampados tal y como los concibe Almárcegui son la antesala de espacios heterotópicos y constituyen así espacios de esperanza, que es el término que prefiere Harvey para referirse a los espacios alternativos a la producción capitalista del espacio. En su obra *Espacios de esperanza*, Harvey hace un análisis del proceso globalizador, al que él renombra como "desarrollo geográfico desigual" y también analiza la materialización espacial de la utopía, las diferentes utopías espaciales del siglo XX y se pregunta si aún es posible encontrar espacios de esperanza. En un texto posterior, "El arte de la renta", explica cómo una forma de espacios de esperanza surge en las ciudades cuando "las fuerzas progresistas de la cultura se apropian de las fuerzas del capital, y no al contrario"³⁵⁶, y acto seguido analiza la forma cómo las ciudades contemporáneas producen beneficios modificando espacios que pertenecen al capital simbólico colectivo. Explica cómo el capital se ha apropiado de la cultura para extraer de ella numerosas rentas de monopolio, produciéndose una descarada mercantilización y comercialización de todo el ámbito perteneciente a la cultura: los relatos históricos, los recuerdos colectivos, las prácticas sociales de diferentes identidades... Una renta de monopolio es el beneficio extra que

³⁵⁵ HARVEY, D.: *Op.cit.*, 2013, p.15.

³⁵⁶ HARVEY, David. "El arte de la renta: la globalización y la mercantilización de la cultura", en *Espacios del capital*, Madrid: Akal, 2007, pp. 417-434.

se obtiene de la mercantilización o comercialización de un bien o servicio considerado único o exclusivo de un lugar.

Cuando el capital se apropia de la cultura puede dar lugar a situaciones como la del Guggenheim Bilbao, un museo, una marca procedente de Estados Unidos, importada en Bilbao para aumentar, en palabras de Harvey, el capital simbólico colectivo de la ciudad y así atraer un turismo que les permita extraer a los que organizan esta operación las numerosas rentas de monopolio derivadas del museo. Es cierto que el museo ha servido para revitalizar una ciudad sumida en la crisis económica desde la obsolescencia de su industria en los años 70, pero también es cierto que habría que preguntarse a quién ha favorecido plenamente esta operación millonaria. Con ello, las rentas de monopolio en la ciudad de Bilbao se han disparado y desde entonces atrae también nuevos planes urbanísticos para la ciudad centrados en hacer de Bilbao una ciudad más global.

La revalorización de las rentas de monopolio urbanas en Bilbao se refleja muy bien en la *Guía de descampados*: desvela los juegos del capital con el espacio urbano explicando las perspectivas de recalificación del suelo, los parques tecnológicos y de ocio, flamantes centros comerciales de la cultura norteamericana, el plan de Zaha Hadid para reconvertir la península de Zorrozaurre en una isla para las finanzas, con viviendas para los trabajadores del sector de servicios avanzado y con monumentos asépticos y limpios construidos reutilizando los pequeños vestigios de la ciudad industrial que quedan en la península, como su iglesia en torno a la que se configuraría un parque y algunas viviendas de los vecinos que habitan allí, vecinos que ya se han organizado en un "Foro para un Zorrozaurre sostenible"³⁵⁷, como indica la propia artista en la Guía.

La socióloga Saskia Sassen, en su estudio sobre la ciudad global, describe varias funciones características de estas ciudades globales, como el ser localizaciones clave para las finanzas y el sector terciario avanzado, algo que sustituye en

³⁵⁷ Foro para un Zorrozaurre Sostenible: <http://www.zorrozaurre.org/> [Fecha de consulta: Febrero 2015].

la propia ciudad a la industria como sector económico dominante³⁵⁸. Si bien Bilbao está muy lejos de convertirse aún en una ciudad global, como lo son Londres, Tokyo o Nueva York en el estudio de Sassen, en la descripción de los planes de futuro para los descampados en la *Guía de Almárcegui*, se puede observar un progresivo viraje hacia esa especialización en las finanzas y el sector servicios avanzado que es característica de estos nodos de la globalización.

Almárcegui se detiene en el presente de los descampados como lugares ruinosos que pertenecen a la cotidianeidad del ciudadano y que pueden "articular esa búsqueda de significado para su vida diaria"³⁵⁹. La apelación a su vivencia y contemplación es una llamada de atención al derecho de producción de espacio del que nos habla Harvey: desvelar y seleccionar descampados como terrenos para la imaginación responde al respeto de ese derecho universal. Al fin y al cabo, los descampados se presentan como espacios residuales del orden arquitectónico capitalista que en sí, en su actualidad más material, no tienen ningún valor para las rentas de monopolio; tienen un valor potencial para una futura construcción y recalificación.

Sin embargo, como vengo explicando, Almárcegui sí les encuentra un valor actual, el valor como espacio de libertad donde la naturaleza crece sin orden; el valor como espacio que escapa potencialmente a intereses económicos, que muestra las ruinas del pasado y en el que se observa un paso lento del tiempo, debido en parte a la dejadez de la civilización, tal y como le gustaba a Smithson. Los descampados en Bilbao constituyen espacios de esperanza en oposición al poder de la renta de monopolio impuesta por el Museo Guggenheim, unas rentas de monopolio que la ciudad piensa aprovechar pasando muy por encima de la percepción de sus habitantes. Son espacios de esperanza por las posibilidades dadas a la imaginación.

³⁵⁸ SASSEN, S.: "La ciudad global", en *Las ciudades de la globalización*, Uruguay: Universidad de la República publicaciones web, 2003, pp. 41-50.

³⁵⁹ HARVEY, D.: *Op.cit.*, 2013, p.15.

Además de ser espacios de esperanza, también son lugares en términos sociológicos porque con su propio vacío dicen mucho de la cultura material en la que se sitúan. El antropólogo Marc Augé explica que el lugar puede definirse en términos sociológicos mediante la identidad, lo histórico y lo relacional³⁶⁰. A los vacíos ruinosos que señala Almárcegui no les falta identidad ni memoria de pequeñas colectividades, pero sin embargo están llenos de transitoriedad e incertidumbre en cuanto a sus usos: "son lugares donde casi todo es posible, porque en ellos no hay nada", declara la propia artista. Por otro lado, al no pertenecer a la ciudad, al orden que impera en ella, al escapar del diseño urbano, no corresponden a ningún espacio de representación específico, por lo que en ellos no hay marginalidad pública señalada y tampoco se marcan las diferencias como sí puede suceder en otros vacíos arquitectónicos de la ciudad, sean plazas o parques. Se convierten en lugares de intercambio, donde cualquier tipo de voz puede hablar sin estar condicionada por el orden arquitectónico que inunda toda la ciudad. Por eso Almárcegui piensa que es importante que estos descampados no desaparezcan, y desde el principio hace todo lo posible para protegerlos.

Julia Ramírez Blanco analiza los descampados de Almárcegui en tanto que *terrain vague*³⁶¹, término desarrollado por Ignasi Solà Morales. Este arquitecto definió la importancia del *terrain vague* o descampado dentro del orden urbano y defendió la necesidad de mantener sus cualidades de vacío y ausencia, sin tratar de insertarlos en el orden productivo de la planificación de la ciudad. La obra de Solà Morales se dibuja así como la oposición a un urbanismo del control y del consumo³⁶². Sin embargo, considero que en la obra de Almárcegui no aparece el mismo concepto de vacío como en la obra de este arquitecto. El descampado es contemplado como un vacío dentro del diseño

³⁶⁰ AUGÉ, M.: *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la modernidad*, Barcelona: Gedisa, 2008.

³⁶¹ RAMÍREZ BLANCO, J.: "Los descampados de promisión de Lara Almárcegui", en *Quintana*, 11, Santiago de Compostela, 2012, pp.231-241.

³⁶² *Ibidem*.

urbano. Pero esa no es la intención de Almárcegui: ella lo contempla como lugar sociológico pleno de significado. La contemplación estética de Solá Morales del vacío puede aproximarse más bien al vacío sublime trabajado por Jorge Oteiza en sus obras: un vacío zen que se puede aprehender como una escultura. El descampado de Almárcegui es contrario a este vacío sublime, pues como explica Philip Ursprung, la artista introduce la escala humana y próxima en la contemplación del descampado y rompe con ese alejamiento sublime³⁶³.

Pocas veces se le ha planteado a Almárcegui directamente la cuestión sobre la supuesta peligrosidad del descampado en cuanto a espacio donde pueden proliferar prácticas fuera de la ley, dañinas para la vida ciudadana³⁶⁴. En el amplio cuerpo de textos que ya podemos consultar sobre la artista, no se aborda la cuestión directamente. Afortunadamente, en la entrevista que realizó Fietta Jarque para *El País* en 2013 sí que incluyó ésta cuestión para la artista:

FJ: ¿Estos descampados le despiertan sensaciones oscuras, fantasmales, amenazantes?

LA: Yo, en realidad, me siento muy a gusto en ellos. Me dan una sensación de libertad muy agradable. Pero sé que hay gente a la que le produce una sensación de miedo. A mí no me parecen peligrosos en absoluto. Más peligros tiene la vida doméstica. Es una naturaleza salvaje, desbocada, estupenda. Y los descampados en los que trabajo son lugares muy interesantes. Si propongo al público visitar determinado descampado, es porque es un buen descampado³⁶⁵.

Por su respuesta vemos que la artista evidentemente tiene en cuenta lo amenazante que puede suponer un espacio así para

³⁶³ URSPRUNG, P.: “Más allá del *terrain vague*: siguiendo a Lara Almárcegui”, en ZAYA, O. (ed.): *Lara Almárcegui: Pabellón Español, 55ª Exposición Internacional de Arte*. Madrid: Agencia Española de Cooperación y Desarrollo: Turner, 2013, pp.43-47.

³⁶⁴ Ésta fue una de las cuestiones que surgieron en el Congreso Internacional “Transnacionalidad, diáspora y globalización en la cultura visual contemporánea”, celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid los días 28, 29 y 30 de octubre de 2009, cuando abordé el tema de la *Guía de descampados* en el tiempo de diálogo y debate.

³⁶⁵ JARQUE, F.: “Lara Almárcegui y la ambigua magia de los descampados”, en *El País*, 14 Enero 2013. Versión digital: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/11/actualidad/1357921788_198485.html. [Fecha de consulta: Febrero 2015].

determinadas personas, pero que sin embargo los espacios que propone para su visita son lugares con un enorme interés, potenciales de ser estudiados. Señalándolos incentiva al ciudadano a perder ese miedo a lo no planificado, a lo que está fuera del orden. Y es que, como llevamos viendo a lo largo de este análisis, la práctica de Almárcegui enraíza en la voluntad de conciliar arte con praxis social. La sociedad parece aún no haberse dado cuenta de que la obra de esta artista es una herramienta para cambiar la realidad: su práctica se sigue viendo como una mercancía vendida en las galerías de mayor prestigio del país. Y sin embargo, lo que Almárcegui lanza es una llamada a la acción y a la imaginación. Ella no pretende cambiar la realidad, sino que espera que lo haga la propia sociedad que recibe su obra. Con sus itinerarios por los márgenes ruinosos de la ciudad pretende erradicar lo siniestro asociado a las ruinas que pueblan lo cotidiano, espera dar un giro conceptual a la forma de mirar estas ruinas del espacio vital.

Al proponer el modelo de *Guía de descampados* en diferentes ciudades del mundo está creando una herramienta universal que apela a respetar el derecho al desarrollo geográfico desigual del que habla Harvey. Con la *Guía* se aparta por un momento el proceso acelerado de intercambios económicos y especulaciones con los lugares, deteniendo el tiempo global para centrarse en los cambios lentos y pausados de la naturaleza, valorar la vida de los habitantes del lugar que rodea el descampado, crear memoria de tránsito, dar conciencia de la potencialidad de la imaginación y enriquecer el espacio para habitar. Es por todo esto que las guías de Almárcegui entran dentro de un concepto de globalización alternativa, pues son modelos proyectados a nivel mundial que se centran sobre todo en el valor de lo natural, las identidades y la voz de los habitantes de cada lugar; en definitiva, en todos aquellos valores que tienden a ser ignorados en los modelos de globalización neoliberal. Almárcegui lleva a cabo una labor geográfica de profundo compromiso con el medio de actuación, señalando renglones de libertad dentro del texto de la planificación territorial.

IMÁGENES 11. Arruinamiento positivo del espacio urbano: reflexiones sobre la obra de Lara Almárcegui.



[11.1] Lara Almárcegui, fotografía para el Catálogo de la Fundación Endesa, 2004³⁶⁶; [11.2] Ignacio GIL: Almarcegui, ante la pieza en la que desglosa los materiales de construcción de la ciudad de Sao Paulo, 2012³⁶⁷.



[10.3] A.M.Díez: Lara Almárcegui, 2013³⁶⁸.

³⁶⁶ BONET CORREA, A.: *Becarios Endesa 7: Museo de Teruel*. Teruel: Museo de Teruel, 2004.

³⁶⁷ DÍAZ-GUARDIOLA, J.: "Lara Almárcegui: "No hay paisajes. Hay territorios"", *ABC*, 12 Julio 2012. Versión digital: <http://www.abc.es/20120705/cultura-cultural/abci-lara-almarcegui-paisajes-territorios-201207051654.html>. [Fecha de consulta: Febrero 2015].

³⁶⁸ IGLESIAS, F.: "El arte permite conocer la realidad", *ABC*, 25 Febrero 2013. Versión digital: <http://www.abc.es/local-castilla-leon/20130225/abci-arte-permite-conocer-realidad-201302251010.html>. [Fecha de consulta: Febrero 2015].



[11.4] Lara ALMÁRCEGUI: *Montaña de escombros*, Murcia, 2008. Fotografía propia.



[11.5] Lara ALMÁRCEGUI: *Montaña de escombros*, Pabellón Español de la 55ª Bienal de Venecia, 2013³⁶⁹.

³⁶⁹ ZAYA, O. (ed.): *Lara Almarcegui: Pabellón Español, 55ª Exposición Internacional de Arte*. Madrid: Agencia Española de Cooperación y Desarrollo: Turner, 2013.



**CABANA DE MADERA RECUPERADA DE LOS ASTILLEROS NAVALES
(ALMACÉN DE BARCA)**

Construida por el propietario
Año de construcción: 1948
Dimensiones: 6 m x 5 m
Materiales: tablas de madera del establecimiento mecánico de los Astilleros Navales, madera de chopo y chapa metálica

Primer Galinero (extensión de la cabaña) y **Segundo Galinero** (segunda extensión de la cabaña)
Año de construcción: desconocido
Dimensiones: 2 m x 4 m
Materiales de construcción: madera de los Astilleros Navales



CABANA REFUGIO DE CAZADORES DE MADERA RECUPERADA DE LOS ASTILLEROS NAVALES

Construida por el propietario
Año de construcción: años 70
Dimensiones: 5 m x 2 m de superficie
Materiales de construcción: madera de los Astilleros Navales, chapa ondulada

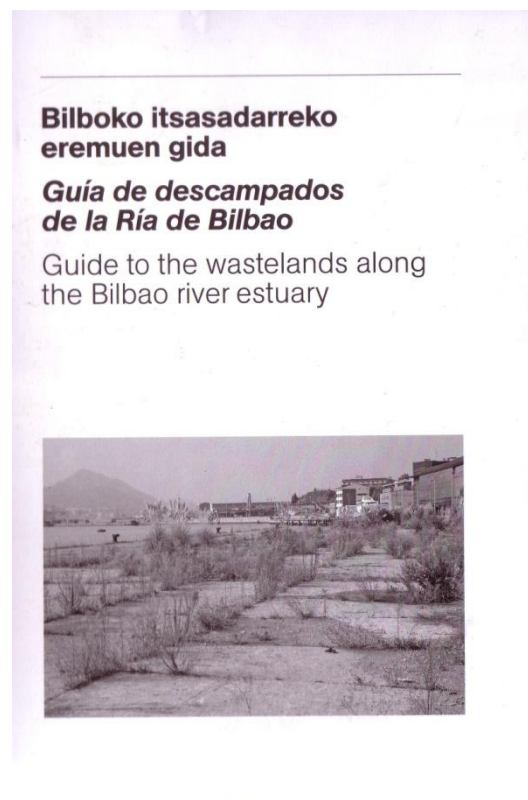
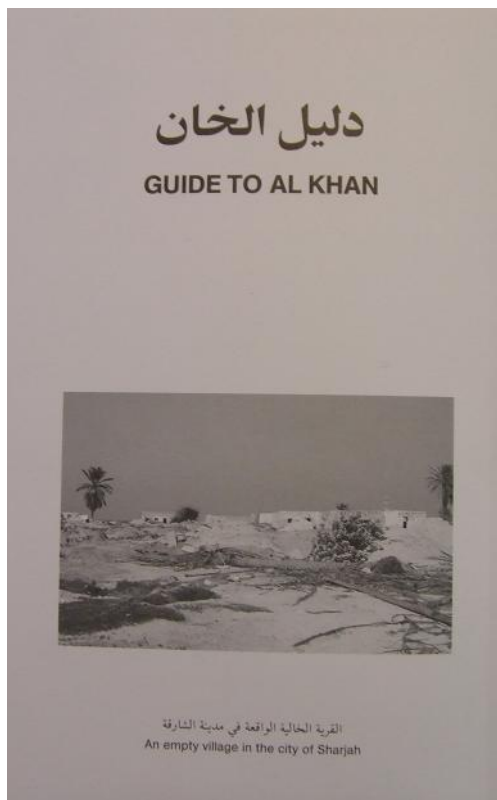
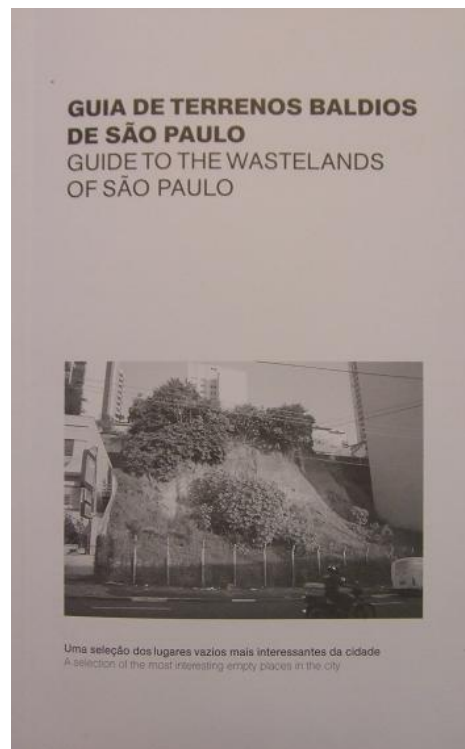
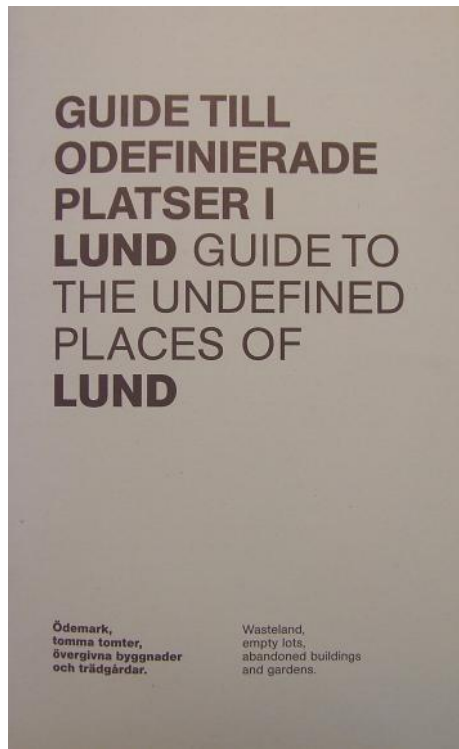
[11.6 y 11.7] Lara ALMÁRCEGUI: *La autoconstrucción en Saint Nazaire*, 2002³⁷⁰.



[11.8] Lara ALMÁRCEGUI: *Descampado permanente del Puerto de Rotterdam*, 2003³⁷¹.

³⁷⁰ CARERI, F. (ed.): *Juan Gopar y Lara Almárcegui: taller-exposición en el Centro Atlántico de Arte Moderno*, Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 2006.

³⁷¹ ALMÁRCEGUI, L.: "Hacer un descampado. Puerto de Rotterdam 2003", en *Lara Almárcegui: Exposición documental. Demoliciones, descampados, huertas urbanas*, Murcia, Centro Párraga, 2004.



[11.9, 11.10, 11.11 y 11.12] ALMÁRCEGUI, L.: *Guide to the undefined places of Lund*, Lund, Lund Konstkaall, 2005; *Guia de terrenos baldíos de São Paulo: uma seleção dos lugares vazios mais interessantes da cidade*, São Paulo, 2006; *Guide to Al Khan: an empty village in the city of Sharjah*, Sharjah International Arts Biennial, 2007; *Guía de descampados de la Ría de Bilbao*, Bilbao, Sala Rekalde, 2008.



[11.13] ALMÁRCEGUI, L.: "Descampado 16: Alto de Miraflores", *Guía de descampados de la Ría de Bilbao*, Bilbao, Sala Rekalde, 2008.

La Aeronáutica
Zorrotzaurreko Erribera, Zorrotzaurre / Ribera de Zorrozaurre, Zorrozaurre
Bilbo / Bilbao

13



[11.14] ALMÁRCEGUI, L.: "Descampado 13: La Aeronáutica", *Guía de descampados de la Ría de Bilbao*, Bilbao, Sala Rekalde, 2008.



[11.15] Brandenburg Gate y Potsdamer Platz vistos desde el aire,
Berlín, Otoño 1992.

12. Ruinas al revés: el proyecto de Julia Schulz-Dornburg.

El último proyecto que se analiza en este capítulo sobre la ruina cotidiana aborda un tipo de edificación ruinosa de la que es necesario hablar, teniendo en cuenta la coyuntura económica en la que nos encontramos actualmente en España: las ruinas resultado de la crisis inmobiliaria. Es por todos conocido que España tuvo desde mediados de la década de 1990 hasta el 2008 el más poderoso ciclo inmobiliario de todo el planeta. Se construyeron más de seis millones de viviendas y la superficie de suelo artificializado pasó de 669.222 a 1.017.356 hectáreas. Esto atrajo numerosos excedentes de capital movidos por la globalización financiera³⁷². Sin embargo, el ciclo inmobiliario tuvo un abrupto final que ha dejado un horrible legado social, así como un pantagruélico legado físico: numerosos proyectos de desarrollo urbano inacabados, que se asimilan más a una ruina que a un espacio para habitar.

El estudio de estos proyectos urbanos inacabados es el objetivo de la obra *Ruinas modernas. Una topografía del lucro*³⁷³, de la arquitecta Julia Schulz-Dornburg. Residente en Barcelona, trabajó en el proyecto *Ruinas Modernas* entre los años 2010 y 2012. El resultado es un importante cuerpo de imágenes, publicado en forma de libro, que muestra fotografías bellamente realizadas de paisajes desolados y devastados, con inicios de lugares de habitación, pero que han quedado inservibles y se asimilan al terreno inquietante de la ciencia-ficción de catástrofes. En los diferentes textos publicados en *Ruinas modernas*, se señala su indudable valor como documento por un lado y como denuncia por otro. Sin embargo, teniendo muy en cuenta estos valores, el objetivo del presente texto será reflexionar sobre su significación para el arte, insertando el

³⁷² Observatorio Metropolitano de Madrid (eds.): "Introducción", *Paisajes devastados. Después del ciclo inmobiliario: impactos regionales y urbanos de la crisis*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2013, pp.15-20.

³⁷³ SCHULZ-DORNBURG, J.: *Ruinas modernas, una topografía de lucro*, Barcelona: Ambit Editorial, 2012.

proyecto en la genealogía de las prácticas artísticas de las últimas décadas del siglo XX.

12.1. Por qué una topografía del lucro.

El libro confeccionado por Schulz-Dornburg fue publicado por Ambit, una editorial de Barcelona, a finales de 2012. Esta obra ofrece una crónica visual de sesenta proyectos inmobiliarios inacabados y sin inaugurar, esparcidos por toda la geografía española. Es por ello que se presta fácilmente a su conversión en formato expositivo [12.2]. Las fotografías que conforman el proyecto *Ruinas modernas* se han expuesto en diferentes centros culturales y museos desde principios de 2013, poco tiempo después de que el libro fuese publicado³⁷⁴.

Los sesenta proyectos de desarrollo urbano estudiados en *Ruinas modernas* comparten entre ellos unos mismos parámetros: son desarrollos sin conexión con las tramas urbanas preexistentes, de tamaño considerable, contruidos entre 1996 y 2007 y nunca inaugurados³⁷⁵. La cartografía y estudio de los diferentes proyectos se hizo por la autora investigando por la web sobre proyectos urbanos inacabados, y viajando y fotografiando directamente el lugar. La manera de viajar y aprehender las diferentes localizaciones ha sido fundamental para el resultado visual del proyecto, pues explica la autora:

El acto de caminar es crucial en este trabajo. Es la única forma que conozco para vivir, experimentar y descubrir un paisaje. Camino para reconocer, medir, entender y conectar los fragmentos que conforman el paisaje antes de ponerles delante del objetivo de la cámara³⁷⁶.

³⁷⁴ Las exposiciones realizadas con este proyecto, comisariadas por la misma Schulz-Dornburg, fueron las siguientes: *Ruinas Modernas-Spain mon amour* en la Fundación ICO de Madrid, marzo de 2013; *Modern Ruins Berlin. A topography of profit*, en la galería Aedes de Berlín, marzo de 2013; *Moderne Ruinen, Leerstandskonferenz*, en la Architekturhaus Kärnten de Klagenfurt, en octubre de 2013; *Ruines Modernes*, en el Forum de FAD, Convent dels Àngels, Barcelona, entre octubre y noviembre de 2013; *Hondakin Modernoak*, en el Instituto Vasco-Navarro de Arquitectura COAVN, de Bilbao, en enero de 2014. Toda esta información puede encontrarse en su página web: *Julia Schulz-Dornburg. Arquitecto*: www.juliaschulzdornburg.com.

³⁷⁵ NEL.LO, O.: “Herencias territoriales”, en SCHULZ-DORNBURG, J.: *Op.cit.*, 2012, pp.22-29.

³⁷⁶ SCHULZ-DORNBURG, J.: Correo electrónico a Raquel González Rodelgo, 5 Marzo 2015.

Sus fotografías no se centran sólo en el estudio arquitectónico de las edificaciones; también documentan las grandes transformaciones del territorio que han acarreado estas arquitecturas. Son fotografías de paisaje tocadas por la tentación formalista de la fotografía de arquitectura, y para ello ha sido fundamental el método de investigación desarrollado por la arquitecta: un método de inmersión y estudio directo del territorio a través de la exploración del terreno y la apreciación de los nuevos paisajes creados.

En el comienzo del libro, la arquitecta hace una declaración de intenciones respecto al significado que ella quiere dar al proyecto:

Ruinas Modernas no pretende denunciar los despropósitos arquitectónicos ni juzgar las estrategias económicas o políticas de la reciente burbuja inmobiliaria, más bien aspira a exponer, de la forma más precisa posible, las características de esta topografía de lucro³⁷⁷.

Aunque la autora diga que no pretende denunciar ni juzgar, es evidente, como declara Francesc Muñoz en el texto incluido en el libro, que el proyecto tiene un indudable valor de denuncia y documento: de denuncia porque crea un imaginario visual de las dimensiones de unos paisajes urbanos creados sin sentido pero con la única razón del lucro de unas pocas personas; y como documento porque cada proyecto está estudiado minuciosamente desde su gestación hasta su ocaso inacabado³⁷⁸. Además el subtítulo *Una topografía del lucro* contradice la afirmación de la autora de que “no pretende denunciar ni juzgar”, pues con el propio uso del lenguaje está etiquetando negativamente estos proyectos: “lucro” implica que estos proyectos no se han llevado a cabo teniendo en cuenta las normas básicas para el bien común que deben regir los proyectos urbanísticos, sino que se han hecho para el bien económico de unas pocas personas y no la sociedad en general.

³⁷⁷ SCHULZ-DORNBURG, J.: *Op.cit.*, 2012, p.12.

³⁷⁸ MUÑOZ, F.: “Postales ballardianas, topografías del lucro”, en SCHULZ-DORNBURG, J.: *Op.cit.*, pp.7-9.

El libro cuenta con cuatro capítulos que dividen en categorías los sesenta proyectos urbanísticos, y que son acompañados por un texto de autor. El primer capítulo se llama "Expansión" y abarca los proyectos urbanísticos diseñados con la estrategia de extender el terreno ya ocupado y dedicarlo a nuevas edificaciones en las afueras de una población. Este capítulo se acompaña con un texto de Oriol Nel.lo, un geógrafo especializado en estudios urbanos. Nel.lo nos habla del legado social y físico del periodo de desarrollo urbanístico que abarca la obra y analiza también las principales características de este desarrollo urbano: extensión de gran magnitud del suelo urbano; desarrollos sin conexión con las tramas urbanas preexistentes; extensión en parajes con pocas condiciones de accesibilidad, que suponen un gran coste de los servicios... y reflexiona sobre el cambio en el paisaje que han supuesto estos proyectos inacabados.

El segundo capítulo se llama "Ocupación" y alude a los proyectos que surgen del asentamiento como ocupación civil de un territorio ajeno. Es acompañado por un texto del filósofo Rafael Argullol, donde reflexiona sobre el conocido *Informe Auken*³⁷⁹ y la corresponsabilidad de los ciudadanos españoles por aceptar calladamente las barbaridades urbanísticas que se han llevado a cabo en su país. La tercera categoría creada para agrupar proyectos urbanísticos se llama "Constitución" para aludir a los territorios dominados y administrados por una potencia foránea, y surgidos con una idea urbana de conjunto. El texto que lo acompaña es de Jordi Puntí, escritor que reflexiona sobre las similitudes con la ciencia ficción de catástrofes de estos desarrollos urbanos. Para terminar, la cuarta categoría se denomina "Ficción" y agrupa todos los universos de ocio creados de manera indiferente a las condiciones propias del lugar donde se asientan, constituyendo universos paralelos. Pedro Azara,

³⁷⁹ AUKEN, Margrete: "Impacto de la urbanización extensiva en España en los derechos individuales de los ciudadanos europeos, el medio ambiente y la aplicación del Derecho comunitario, con fundamento en determinadas peticiones recibidas 2008/2248(INI)", en *Parlamento Europeo*: <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A6-2009-0082+0+DOC+XML+V0//ES>. [Fecha de consulta: Marzo 2015].

arquitecto, escribe sobre ello, definiendo la banalidad que rodea estos mundos infantilizados.

Schulz traza una biografía muy precisa para cada uno de los proyectos estudiados. Para realizarla, investigó el origen de cada proyecto en una fase posterior al trabajo de campo y la toma de fotografías del lugar, para confeccionar al final una crónica visual del mismo. La crónica visual se inicia con el nombre y el lema de la promoción, su fecha de nacimiento y muerte, su ubicación geográfica y el censo **[12.3]**. Estos datos van acompañados siempre por un plano del enclave y en la página opuesta, una foto de satélite con la red viaria del proyecto superpuesta en caso de no estar totalmente ejecutada **[12.4]**. Esta foto revela la magnitud de los proyectos y permite apreciar la transformación del relieve, el movimiento de tierras, etc. Las páginas siguientes muestran los retratos fotográficos de los paisajes, contando siempre entre dos y cinco fotografías **[12.5 y 12.6]**. La biografía visual se cierra con una línea del tiempo del proyecto, donde se explican las fechas de concepción, nacimiento y muerte o coma del proyecto, con los diferentes sucesos y actores que lo han llevado a cabo **[12.7]**.

Como explicaba anteriormente, las fotografías de Schulz son fotografías de paisaje tocadas por la tentación formalista de la fotografía de arquitectura y además, todas son fotografías de exterior. La autora, al realizarlas, ha solido escoger el momento del día cuando la luz es más homogénea: cielos nublados pero luminosos, mediodía... Hay algunos lugares fotografiados con el sol más bajo, proyectando sombras; sin embargo, la arquitecta no opta por acentuarlas y pasan casi desapercibidas. Así, encontramos un tratamiento muy suave del color, sin grandes contrastes ni estridencias. Utiliza los dos tipos de perspectiva comunes en fotografía: la perspectiva lineal que se apoya en las líneas de aceras y calles desiertas y a medio construir para guiar la visión hacia un punto de fuga **[12.8]**; y la perspectiva aérea que nos permite apreciar la profundidad de los paisajes fotografiados, creando imágenes de contemplación de grandes

extensiones de terreno salpicados por estructuras ruinosas de viviendas esquemáticas sin terminar [12.9].

Igualmente, Schulz también hace uso de la imagen panorámica, como la que nos muestra el complejo de *Fortuna Hill Nature and Residential Golf Resort*, en Murcia [12.10]. El primer y segundo plano de la imagen panorámica son protagonizados por una gran extensión anodina de tierra, donde se han depositado pequeños montoncitos de grava, producto de los movimientos del terreno para prepararlo para su construcción. El paso del tiempo ha poblado de hierbas salvajes este entorno, donde predomina principalmente el color blanquecino de la grava. Lo sorprendente de la imagen es que en su línea de horizonte se divisan en hilera numerosos chalets adosados en diferentes fases de construcción si los observamos de derecha a izquierda, empezando por los tonos naranjas del ladrillo de los que se han terminado, hasta los que tan sólo tienen su estructura hecha, como pequeños esquemas en gris.

Ni que decir tiene que la figura humana está excluida de las fotografías: no sólo porque el género escogido es de fotografía de paisaje sin figura, sino porque los lugares fotografiados están vacíos de toda habitabilidad, aislados como paisajes marcianos o lunares, donde la atmósfera se hace pesada y sospechosa para toda vida apacible. El conjunto de la obra fotográfica tiene un mismo hilo narrativo: el de mostrar repetidamente arquitecturas sin terminar y planes urbanos inacabados. Se conforma así un proyecto de significado: poner en imágenes la magnitud del legado físico de la crisis inmobiliaria. Pero bien es cierto que muchas de ellas adquieren autonomía individual como representantes de bellos paisajes del despropósito. Estas fotografías pertenecen al género fotográfico que documenta o denuncia el paisaje modificado o fabricado por el hombre, del que en la actualidad es máximo exponente el fotógrafo canadiense Edward Burtynsky (1955). Así que ahora es preciso que estudiemos los referentes de la obra de Schulz.

12.2. En la tradición del paisaje cotidiano.

Schulz señala como referentes de su fotografía a Lewis Baltz, Stephen Shore y Robert Adams:

Fotografías de Lewis Baltz, Stephen Shore y Robert Adams, (ellos, sumidos más en la tradición documental que en la fotografía formal, trabajan con el concepto del "paisaje social" y exploran cómo el hombre afecta su entorno natural) han sido una referencia inspiradora y fundamental en la elaboración del formato del proyecto³⁸⁰.

Esta tríada de fotógrafos participó en la famosa exposición que organizó William Jenkins en 1975: *New Topographics. Photographs of a Man-Altered Landscape*³⁸¹. *New Topographics* supuso un giro conceptual para la fotografía de paisaje que hasta entonces se había centrado en idealizar el paisaje natural y elevarlo por la belleza de su contemplación. La exposición creó una llamada estética al paisaje banal, aquel de los almacenes, calles, centros de ciudad, lugares industriales y barrios suburbanos. Se trataba de un interés colectivo por los paisajes creados de la América urbana de los setenta, dando lugar al género fotográfico que documenta el paisaje modificado o fabricado por el hombre, que citaba anteriormente. Fue un momento crucial para la fotografía, que se dejó permear por el trabajo conceptual de las prácticas artísticas de entonces. Había también un importante poso crítico en *New Topographics*, pues realmente mostraban lo que había llegado a ser la sociedad americana, con sus realidades suburbanas en constante cambio, muy alejada de la visión heroica de América que se había mostrado en fotografía hasta entonces.

El trabajo de Lewis Baltz (1945-2014), por ejemplo, estuvo focalizado en la búsqueda de la belleza dentro de la desolación y la destrucción³⁸², algo que podría aplicarse también a la obra de Schulz de la que nos ocupamos. Schulz pretende mostrar, al igual que Baltz, la desolación de unas construcciones frente a

³⁸⁰ SCHULZ-DORNBURG, J.: *Op.cit.*, p.13.

³⁸¹ JENKINS, William: *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, Nueva York, International Museum of Photography at George Eastman House, 1975.

³⁸² EUROPEAN GRADUATE SCHOOL: *Lewis Baltz biography*, www.egs.edu/faculty/lewis-baltz/biography [Fecha de consulta: Marzo 2015].

unos paisajes que no les corresponden, que parecen estar fuera de lugar: centros de ocio en áridas mesetas, espacios para vecinos aislados en mitad de la nada... Todo con la aparente objetividad de la que hacían gala los fotógrafos de *New Topographics*, alejándose de la búsqueda del instante decisivo y la huella del autor. Las fotografías de Schulz se centran en la línea abierta por estos fotógrafos, herederos a su vez de la Nueva Objetividad de los Becher, que reducen el paisaje a su topografía esencial, despojándolo de cualquier tentación artística.

Registro sistemático de paisajes y contención expresiva son rasgos comunes. Stephen Shore (1947), partiendo de estos parámetros, establecía una reflexión sobre cómo se manifiestan las diferentes fuerzas económicas y políticas en los paisajes suburbanos fotografiados. Por su parte Robert Adams (1937) también se centró en los magníficos paisajes marcados por la intervención humana, en las urbanizaciones residenciales, documentando la inhumanidad de lo que se ha construido [12.11]. Es una herencia elocuente en la obra de Schulz, que muestra precisamente esa inhumanidad exponiendo paisajes áridos, en mitad de ningún lugar, con una profusión de espacios para habitar en lugares poco comunes para el asentamiento [12.12]. Las imágenes de Schulz invitan a la contemplación del paisaje, pero no se trata de una contemplación placentera, ni sublime... contemplamos los paisajes de *Ruinas modernas* con cierta estupefacción y asombro, como ella misma declara, por la "incongruencia entre la vida corta de la especulación inmobiliaria y sus perdurables secuelas físicas"³⁸³.

El cambio que supuso en la historia de la fotografía la exposición de *New Topographics* estaba muy influenciado por los trabajos del arte conceptual en los años sesenta y su forma de utilizar la fotografía. Las prácticas conceptuales venían utilizando la fotografía en blanco y negro en conjunción con texto para documentar y construir crítica, siendo indiferentes

³⁸³ SCHULZ-DORNBURG, J.: *Op.cit.*, 2012.

en cierto modo a las cualidades estéticas de la imagen. La fotografía entró en las galerías de arte como testimonio de obras que se habían realizado en lugares inaccesibles, como las del Land art, o para documentar performances u obras de duración efímera, como las de Gordon Matta-Clark.

Dentro de la genealogía de prácticas de finales de los sesenta, quiero reseñar tres obras que son importantes porque podemos establecer una afinidad conceptual con *Ruinas modernas*, y que a su vez tuvieron mucho que ver para el giro en la fotografía que supuso la exposición de 1975 *New Topographics*. Se trata de *Homes for America* (1966) de Dan Graham, *Hotel Palenque* (1969) de Robert Smithson y *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings* (1971) de Hans Haacke. La primera de ellas, *Homes for America*, está próxima a *Ruinas modernas* no sólo conceptualmente sino también formalmente. Si observamos una fotografía de Graham perteneciente a esta obra [12.13], vemos una calle en perspectiva lineal, flanqueada a ambos lados por hileras de chalets adosados idénticos. La luz está tratada para no producir grandes contrastes, de modo que pese a que un lado de la calle queda en sombra, los colores son homogéneos y suaves. Tomando una imagen de Schulz [12.14] podríamos pensar que se trata del mismo lugar fotografiado por Graham si no fuera porque la calle que establece la perspectiva lineal está sin asfaltar y en ella han crecido hierbas salvajes.

Homes for America fue un trabajo publicado en *Arts Magazine*, tomando el medio de la revista como fórum de presentación de la obra. Utilizando las afinidades formales con el Minimalismo, Graham establecía una crítica al modelo capitalista arquitectónico de los suburbios: se trataba de analizar en perspectiva la arquitectura de la cultura de masas. Viviendas idénticas e indiferenciadas, siguiendo el mismo patrón de forma sistemática, hogares para la gran América que cobijaban sus ideales de vida³⁸⁴: Graham mostraba en su desnudez las viviendas suburbanas, muy alejadas del gran sueño americano.

³⁸⁴ CARRILLO, J.: "Habitar y transitar: reflexiones sobre los espacios de la vida en el arte actual", en RAMÍREZ, J.A. y CARRILLO, J. (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid: Cátedra, 2004, pp.127-155.

América había sido vendida como el lugar de las oportunidades para hacer cosas grandes y cumplir sueños de gigantes, pero resulta que encerraba a sus ciudadanos en pequeñas cajas donde florecía el consumo ensimismado, auspiciado por el sistema económico capitalista que instaba al ciudadano a comportarse como consumidor de un sueño igual para todos.

Ese contraste entre la grandilocuencia del título, *Homes for America*, y la realidad construida de casas seriadas fotografiadas es algo común también en *Ruinas modernas*, donde la pretensión de los productos urbanísticos diverge de su materialización, como la propia Schulz explica. Por ejemplo, el lema de *Trampolin Hills Golf Resort* [12.12] dice así: "En su afán por conseguir el mayor bienestar para sus clientes, ha construido viviendas para obtener un pequeño paraíso para usted y su familia". Examinando la fotografía, comprobamos que no podemos imaginar un lugar menos paradisíaco: una planicie árida y blanquecina, donde surgen esqueletos ruinosos de casas a medio construir y donde el terreno no se muestra adecuado para la vegetación exótica asociada al paraíso terrenal. O el de *Las Higuericas Fincas Parcs* [12.19], descrito como "The Real Spain".

La siguiente obra a examinar es el *Hotel Palenque* (1969) de Robert Smithson. Aunque alejado del planteamiento estético-fotográfico que ha seguido Schulz en toda su obra, *Hotel Palenque* de Smithson es próximo en su significado, pues con esta obra el artista trató la famosa definición de "ruinas al revés" a la que pueden adscribirse todos los lugares fotografiados en *Ruinas modernas*. En 1969 Smithson realizó un viaje a Yucatán donde fotografió el ruinoso edificio de un albergue. Tres años después, en 1972, dio una conferencia a los estudiantes de arquitectura en la Universidad de Utah en Salt Lake City, donde hacía una propuesta de habitar un lugar provisional. El punto de partida para esta experiencia lo situó en el Hotel Palenque [12.15], lo que sorprendió a los estudiantes, pues el centro de

atención de la conferencia de Smithson no eran las ruinas mayas, sino un edificio decadente³⁸⁵.

Hotel Palenque había llamado su atención porque se trataba de un lugar de construcción a la vez que una ruina, en él se daban simultáneamente los dos procesos. Smithson desarrolló así la noción de una arquitectura de lo temporal que tematiza además su propia desaparición. El evento arquitectónico está en transición permanente, estableciendo una relación ambivalente entre renovación y decadencia³⁸⁶. Es lo que el artista llamó "ruinas al revés": lugares que crecen hasta la ruina conforme son erigidos. El *Hotel Palenque*, a medio construir, según avanzaba el trabajo de edificación, nunca podía llegar a su término puesto que a la vez se estaba derruyendo en otras partes, alargando así el proceso de ruina en una lucha continua contra la entropía del lugar. Se observaba la lucha de civilización contra naturaleza y cómo el devenir del tiempo acaba llevándose todo hacia el caos.

Las ruinas de Schulz son hoy también "ruinas al revés", no tanto por el poderoso proceso de entropía que no dejara terminar los proyectos, sino por la interrupción brusca del proceso de construcción que ha legado espacios a medio construir que poco a poco son invadidos por la vegetación y la decadencia. Son arquitecturas y territorios congelados en mitad de su transformación y proceso constructivo, que hoy día inquietan por su estado atemporal y han creado paisajes de terrenos devastados donde la vida se hace imposible.

Para terminar, la última obra que quiero poner en relación con *Ruinas modernas* es la de *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1 1971* (1971), de Hans Haacke. Comparando ambas obras comprobamos hasta qué punto es importante todo el proceso de investigación y documentación que ha llevado a cabo Schulz-Dornburg después del trabajo de campo. Con su obra Haacke documenta la propiedad y el control del espacio urbano: accediendo a registros públicos, se centra

³⁸⁵ VÖCKLER, K.: "Robert Smithson and the architecture of absence", en OSWALT, P.(ed.): *Shrinking cities. Interventions*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2006, pp.114-130.

³⁸⁶ *Ibidem*.

en una de las mayores empresas de propiedad inmobiliaria en Nueva York, revelando los vínculos familiares entre los propietarios³⁸⁷.

Se trata de una obra conceptual compuesta por 142 fotografías de edificios, junto a hojas mecanografiadas con datos sobre la propiedad: en este caso el *look* de la pura información funciona como un estilo propio³⁸⁸, pues las fotografías ni siquiera tienen pretensiones de composición. Esta misma intención de exponer, dejar a la intemperie unos datos que son públicos pero que se desconocen, es lo que une la obra de Schulz con la de Haacke. Y sencillamente, pese a que se hace un seguimiento de la propiedad y los inversores de los proyectos inmobiliarios, *Ruinas modernas* no hace ninguna acusación ni se le puede adscribir un tono polémico. Expone las cosas en toda su simpleza, compartiendo así la estrategia de trabajo de Haacke, que deja al espectador que extraiga sus propias conclusiones. No obstante, la intención fotográfica de *Ruinas modernas* no es indiferente a las cualidades estéticas del paisaje que retratan. La misma arquitecta lo afirma de la siguiente manera:

Es un inventario fotográfico de la construcción especulativa abandonada en España que presenta imágenes de inquietante belleza³⁸⁹.

Habiendo examinado los referentes y la genealogía de prácticas artísticas a la que puede adscribirse la obra de Schulz-Dornburg, me parece interesante reflexionar sobre el concepto estético de "ruina moderna" que se establece con esta obra.

³⁸⁷ NEUMANN, E.: *Hans Haacke. Conceptual Art and Institutional Critique*, en http://ewaneumann.com/websites/haacke/institutional_critique.html. [Fecha de consulta: Marzo 2015]

³⁸⁸ KOTZ, L.: "Images + Text: Reconsidering Photography in Contemporary Art", en JONES, A. (ed.): *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Londres: Blackwell, 2006, pp.512-533.

³⁸⁹ SCHULZ-DORNBURG, J.: *Op.cit.*, 2012, p.11.

12.3. Imágenes de inquietante belleza.

Las fotografías de Schulz no son indiferentes a las cualidades estéticas del paisaje que retratan, pues remarcan el "paisaje de ruinas", igual que en la tradición inglesa o alemana del Romanticismo, ¿podría entroncar entonces nuestra *ruina cotidiana* con la contemplación de las ruinas románticas? Varias fotografías nos muestran grandes territorios donde la vegetación campa a sus anchas, o bien, espacios áridos y devastados, con arquitecturas arruinadas por aquí y por allá. Hay imágenes que en su individualidad conjuran poderosamente los paisajes de la ruina romántica, donde igualmente, la pintura de paisajes se veía tentada por representar arquitecturas de órdenes clásicos o de estilo gótico. Pintura de paisaje tentada por la representación formal de la arquitectura. Estas afinidades no pasan desapercibidas a la propia arquitecta, que afirma lo siguiente:

Un edificio en decadencia con vegetación en auge no suele dejar al espectador impasible³⁹⁰.

Durante el Romanticismo, la Historia se terminó de conformar como disciplina humanística moderna, derivada del interés especial y el sentido del pasado dado por los románticos. De esta manera, las ruinas se constituían como recuerdo de la Historia en el paisaje³⁹¹. Hablaban del pasado a través de la experiencia de la pérdida, pues ellas mismas eran signos de pérdida, de una falta. Al igual que las *vanitas* en el siglo XVII, eran la insignia de un tiempo dominador que hace sentir al hombre la caducidad de su existencia y se constituyeron a finales del siglo XVIII como elementos fundadores de la conciencia histórica, origen de la noción de patrimonio histórico. Pero además la ruina romántica tenía un valor crítico en relación con la ideología dominante de la Ilustración, la del progreso histórico, encabezada por filósofos como Hegel. Ese mismo valor crítico siguen manteniendo las ruinas de nuestro tiempo, las *Ruinas Modernas* que retrata Schulz en su obra, pues

³⁹⁰ SCHULZ-DORNBURG, J.: *Op.cit.*, 2012, p.11.

³⁹¹ BLAYNEY BROWN, D.: "The Romantic Sense of the Past", en *Romanticism*. Londres: Phaidon, 2001.

siguen arrojando esa misma crítica a la ideología dominante del neoliberalismo, la misma del progreso acelerado, la globalización del capital y la producción de excedente. Las *Ruinas Modernas* demuestran que la utilización del capital excedente del mercado global en la construcción, para producir a su vez más excedente, es algo que va en contra de la lógica urbanística humanista, creando territorios fuera de todo uso, aislados, banales en su pretensión.

Por otro lado, durante los siglos XVIII y XIX, la pintura de ruinas explotaba la capacidad ficcional de la imaginación, pues acordaba un privilegio para los posibles³⁹². Lo fragmentario se instituía en terreno para la posibilidad, para imaginar qué podría ser... mundos de ensoñación y utopía. Observemos cómo las ruinas de la Abadía de Merrick se levantan en medio de un valle brumoso, plasmado en la acuarela de Turner **[12.16]**. Es un paisaje pintoresco, de sencilla melancolía, donde predominan los azules para la depresión geográfica formada por el río, que se abre en primer plano. La panorámica tiene como protagonista el paisaje del valle, con el hallazgo de la ruina al fondo. Por el contrario, más soleado es el título y la fotografía de *Golden Sun Beach*, de Julia Schulz **[12.17]**. No obstante, esta fotografía nos muestra una perspectiva aérea plagada de ruinas, que parecen fantásticas, estructuras esquemáticas iniciadas para crear un escenario de un mundo alternativo y aparte, convertido en distopía por la repentina ruina.

La experiencia de la ruina romántica se unía a la búsqueda del caminar en contacto con la naturaleza para encontrar lo maravilloso en la misma: fragmentos de sociedades pasadas que sobrecogen y recogen en su quietud y soledad³⁹³. Románticos como Wordsworth o De Quincey hicieron del caminar el centro de su experiencia estética de la naturaleza sagrada³⁹⁴. Quizá el acto de caminar que lleva a cabo Schulz no se alinea con la idealización romántica de la vivencia de la naturaleza, pero

³⁹² LACROIX, S.: *Ruine.*, París: Éditions de la Villette, 2008, p.36.

³⁹³ BLAYNEY BROWN, D.: "The religion of nature", en *Romanticism*. Londres: Phaidon, 2001.

³⁹⁴ SOLNIT, R.: "The Legs of William Wordsworth", en *Wanderlust. A History of Walking*. Londres: Verso, 2001.

detrás de él encontramos el mismo espíritu de búsqueda. Y sus hallazgos sobrecogen de igual manera que los de Wordsworth con la abadía de Tintern. Como caminante, Schulz mide el paisaje, lo aprehende con su ojo fotográfico y crea un muestrario que apela a la indignación ciudadana, pero también a esa capacidad ficcional de la imaginación.

Las ruinas de Schulz pueden ser imaginadas como escenarios de distopía, pues en realidad muchos de ellos lo son: ciudades creadas en medio de la nada que ofrecen todos los lujos a sus habitantes, pero que son imposibles de alcanzar por su poco respeto al bien común y al desarrollo sostenible, quedando inacabadas, rotas y como lacra en el paisaje para siempre. La *Urbanización Dominion Heights* de Málaga [12.18] nos aparece llovida y con cielo nublado, con charcos entre vegetación ocupando el primer y segundo plano de la fotografía. Unos chalets terminados de construir, pero vacíos, se levantan al fondo, siguiendo formas de arquitectura colonial. “La España Real”, *Las Higuericas Fincas Parcs* [12.19], se descubre enmarcada por árboles y arbustos como un puñado de ladrillos rojos que se conforman en cajas, paredes, tejados... de una urbanización en Albacete, donde la escasez de agua suele provocar largos cortes del suministro en verano.

Para la imaginación romántica, también el fragmento es lo que persiste de un desastre. ¿Las *ruinas modernas* de Schulz son la persistencia física de un desastre? En ese caso, cabría preguntarnos también si el desastre es el brusco final del boom inmobiliario español o quizá la propia concepción de esos proyectos urbanísticos innecesarios y anti-humanistas, ejecutados con el único objetivo del lucro de unas pocas personas. En su naturaleza fragmentaria e incompleta, las imágenes de *Ruinas modernas* pueden aludir a cualquier motivo, incluso llevar a imaginarlas como escenarios caducos de “una civilización capitalista que desapareció a principios del siglo XXI”, como apunta Jordi Puntí³⁹⁵. En este caso, al igual que las

³⁹⁵ PUNTÍ, J.: “Arqueología del futuro”, en SCHULZ-DORNBURG, J.: *Op.cit.*, 2012, pp.116-119

ruinas de la Antigüedad, las ruinas de Schulz suscitan una meditación sobre el devenir de la civilización.

Las ruinas, para los románticos, demuestran el destino fatal de las civilizaciones: el de declinar y borrarse las unas delante de las otras. Denuncian también el carácter abstracto y fáctico de toda totalidad y educan en la complejidad de lo real, poniendo en cuestión la exigencia de perfección, de un mundo perfecto. Dice Sophie Lacroix, terminando su reflexión sobre la ruina, que se levantan como la mala conciencia de una época que se ha querido confiar enteramente a la razón o al progreso. Y es que la poética de las ruinas durante el Romanticismo se encontraba con el tema del caos, puesto que las ruinas no producen un efecto armonioso, de satisfacción, como es el caso de un objeto bello³⁹⁶. Todo lo contrario, la ruina remite a un sentimiento de abismo en el cual el sujeto se siente expuesto. Eran un escenario apropiado para despertar el sentimiento de lo sublime.

El paisaje de invierno con la ruina Eldena alude a ese sentimiento [12.20]. El óleo de Friedrich representa una inmensa ruina gótica sumida en la niebla de invierno, rodeada de nieve, al pie de lo que parece ser una montaña escondida por la bruma. Y a sus pies, en la parte derecha del lienzo, un pequeño monje, como aquel que se enfrentaba a la infinitud del mar, aparece caminando apoyado en un bastón. La precaria estructura gótica está rodeada de árboles secos, que ejemplifican la muerte del invierno. Y el pequeño monje alude al paso de la vida terrenal, al final de la existencia, a la insignificancia del hombre ante Dios y la naturaleza, con un significado de angustia existencial.

A propósito de esto, Benjamin expondrá que las ruinas son “la visibilidad de las sociedades en tiempos de angustia”³⁹⁷, precisamente por esa llamada al abismo y a la muerte que supone lo incompleto. Esta afirmación sirve para describir otras fotografías de Schulz, como la de *Las Dehesas de San Mateo de*

³⁹⁶ LACROIX, S.: *Op.cit.*, p.44.

³⁹⁷ *Ibidem*, p.67.

Gallego, en Zaragoza [12.21]. La fotografía sigue una composición a la que nos tiene acostumbrados Schulz: dos tercios de la imagen, en primer y segundo plano, nos muestran una gran extensión de tierra blanquecina y árida, vacía de toda vida. Y justo al fondo, en la línea del horizonte, se recortan las estructuras de casas, oscuras, como esqueletos de muerte y desaparición.

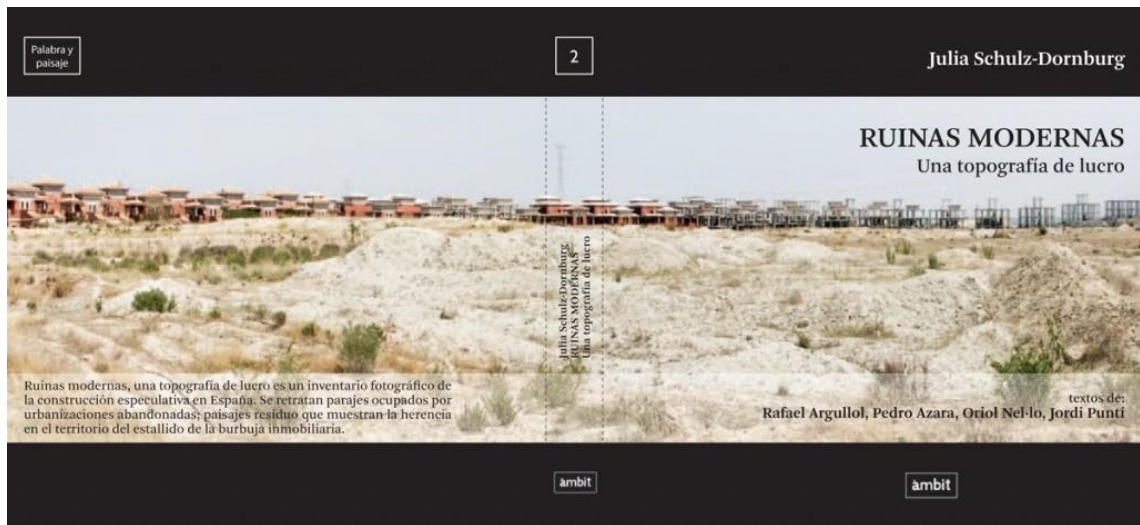
Incluso si las ruinas no proceden de una destrucción violenta, mismo si ellas resultan de la sola usura del tiempo, nos hacen sentir una experiencia estremecedora, expresa Lacroix, la de la pérdida que se manifiesta en la presencia de la ausencia. Esas *Ruinas modernas* de Schulz, edificios que devienen ruina antes de ser terminados, visibilizan la angustia actual de nuestra sociedad, que se ha visto afectada por una crisis económica a nivel mundial, de la que las ruinas son un legado obscuro. Las *Ruinas modernas* tienen a la vez un carácter trágico: no porque sean estandartes de elucubraciones existenciales, como lo eran en el período romántico, sino por la tragedia social y paisajística que representan. Son escenarios de un drama: el de las numerosas personas empleadas en el sector de la construcción que han quedado en el paro, tras descubrirse que el modelo de crecimiento al que contribuían no es sostenible; y también el drama de la destrucción de territorios, urbanizados para nada, removidos, maquillados, excavados, que alimentan la categoría fotográfica de los paisajes devastados.

Es quizá esto último lo que nos da la clave de diferenciación de las ruinas modernas actuales: su carácter topográfico, su intención de pertenecer a un mapa e instituirse como documentos del drama de su tiempo. *Ruinas Modernas* ofrece una visión topográfica del conjunto de ruinas españolas que se adscriben a la categoría de ser planes urbanísticos sin finalizar. Documentan de forma pasmosa la transformación del territorio español en los últimos veinte años, su aumento sin precedentes de suelo urbanizado. En cuanto a iconos de lo incompleto, comparten muchos matices de significados con la poética de las ruinas que se constituyó en los inicios de nuestro mundo

contemporáneo, como su capacidad ficcional, su crítica a la ideología del progreso o su cualidad de fragmentos que persisten de un desastre. Pero a la vez, adquieren nuevos caracteres propios de nuestra era actual, la bisagra entre dos siglos, como su capacidad de apelar a un drama social o su institución como modelos dentro de una topografía.

La "topografía del lucro" realizada por Schulz nos muestra facetas de la ruina cotidiana que enraízan en el concepto clásico de Ruina. Al comienzo de esta Parte Tercera expliqué cómo había forjado el concepto de ruina cotidiana tras mi investigación de la obra de Gordon Matta-Clark, llegando a identificar en la práctica artística de finales del siglo XX una nueva figura de la ruina desconocida o no nombrada hasta ahora. El hilo argumental de esta parte nos ha llevado a explorar la amarga melancolía asociada a estas ruinas que invaden el espacio vital de las personas. También nos hemos sumergido en su faceta como espacios de posibilidad y utopía, para terminar con la certeza de que nuestros artistas aún son capaces de ver la belleza en el desastre y la desolación. Las ruinas de Schulz-Dornburg exponen una gran tragedia social y paisajística, pues muestran espacios habitacionales vacíos de toda habitabilidad cuya presencia va a persistir en el tiempo, recordando a la sociedad sus errores. Al fin y al cabo estas ruinas, cotidianas, se levantan como todas las demás como un baluarte crítico con la ideología del progreso acelerado y el crecimiento insostenible. Se trata de otra crítica contracultural más a los deshumanizados planes urbanísticos, pero el receptor de esta crítica se espera que sea la sociedad en su totalidad por haber perdido su papel de participación ciudadana. Y lo cotidiano así se convierte en un paisaje sublime: los paisajes de urbanizaciones a medio construir en medio de la nada abruman al espectador por la grandeza del desastre, por lo aberrante de la tragedia de transformación del terreno y por lo ingenuo que resulta querer crear barriadas de nueva planta sin tener en cuenta las características del lugar, apelación vitruviana por excelencia.

IMÁGENES 12. Ruinas al revés: el proyecto de Julia Schulz-Dornburg.



[12.1] Portada del libro de Julia Schulz-Dornburg.



[12.2] SCHULZ-DORNBURG, J.: Fotografía de la exposición *Modern Ruins Berlin*, en la galería Aedes de Berlín, 2013³⁹⁸.

³⁹⁸ SCHULZ-DORNBURG, J.: “Fotografía de la exposición *Modern Ruins Berlin*, en la galería Aedes de Berlín”, en *Julia Schulz-Dornburg. Arquitecto*: www.juliaschulzdornburg.com. [Fecha de consulta: Marzo 2015].



[12.8] SCHULZ-DORNBURG, J.: *Perspectiva lineal en El mirador del Ebro*, 2012.



[12.9] Fotografía de paisaje de *Las Dehesas de San Mateo de Gallego*, 2012.



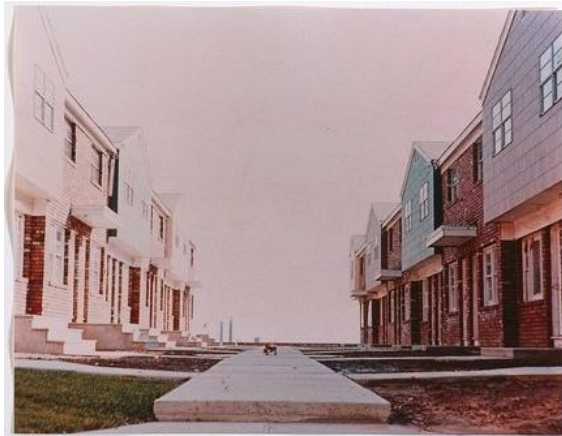
[12.10] SCHULZ-DORNBURG, J.: *Panorámica de Fortuna Hill Nature and Residential Golf Resort*, 2012.



[12.11] Robert ADAMS: *Frame for Tract House, Colorado Springs, Colorado*, 1969.



[12.12] SCHULZ-DORNBURG, J.: *Trampolin Hills Golf Resort, Campos del río, Murcia*, 2012.

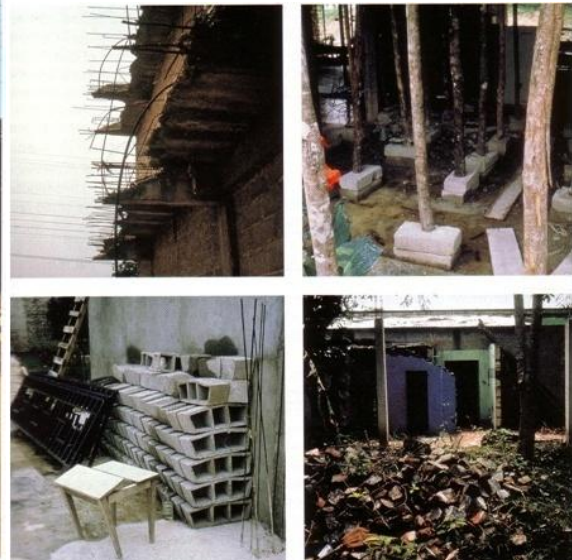


Top: New Hill with Development, Lido Island, New York, 1967. Bottom: Country Club Development, Jersey City, N.J., 1966. Dan Graham

[12.13] GRAHAM, Dan: *Homes for America*, 1966.



[12.14] SCHULZ-DORNBURG, J.: *Complejo turístico y de ocio de Calatrava, Villamayor de Calatrava, Ciudad Real*, 2012.



[12.15] SMITHSON, Robert: *Hotel Palenque*, 1969.



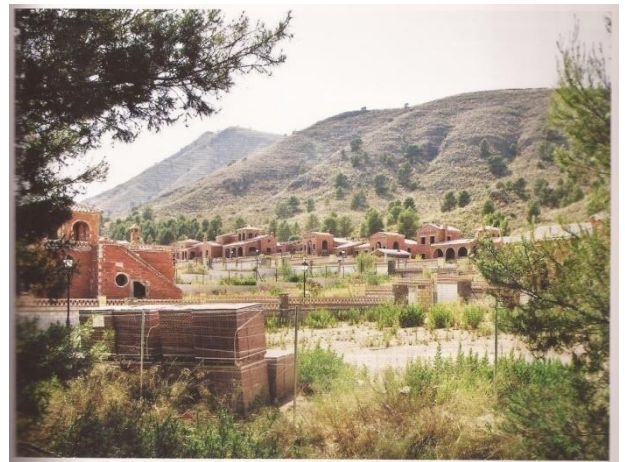
[12.16] J.M.W. TURNER: *Abadía de Merrick, Swaledale, Acuarela, 1820. Colección de la Tate Modern.*



[12.17] SCHULZ-DORNBURG, J.: *Golden Sun Beach & Golf Resort, Almería, 2012.*



[12.19] SCHULZ-DORNBURG, J.: *Urbanización Dominion Heights, Estepona, Málaga, 2012.*



[12.20] SCHULZ-DORNBURG, J.: *Las Higuericas Fincas Parks, Hellín, Albacete, 2012.*



[12.20] Caspar David FRIEDRICH: *Paisaje de invierno con la ruina del monasterio Eldena o Monje en la Nieve*. 1808. Óleo sobre lienzo. Destruído en 1931.



[12.21] SCHULZ-DORNBURG, J.: *Las Dehesas de San Mateo de Gallego*, Zaragoza, 2012.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

¿Cómo son las ruinas de nuestro tiempo? ¿El arte se preocupa por ellas? El arte se preocupa por ellas. Las ruinas de nuestro tiempo son su signo. El signo de sus carencias, anhelos y esperanzas que son canalizadas a través de la práctica artística. Es inevitable ver el trabajo de los artistas españoles con las ruinas de nuestro presente como la pauta de un interés creciente de la sociedad por ellas. Para bien o para mal, la sociedad española está viviendo un tiempo histórico marcado por el signo de la ruina. Lo que me ha sorprendido más durante la elaboración de esta tesis es precisamente la cotidianeidad de la ruina, su relación con los derechos humanos, y a la vez su condición de baluarte estético de una nostalgia crítica.

Es curioso observar cómo al comienzo de la investigación se planteaba la disyuntiva entre las ruinas clásicas que inspiran una contemplación serena y las ruinas resultado de la destrucción, depositarias de la melancolía negra. Desde el relato de la historia del arte se decía que las primeras eran dignas de insertarse en su discurso, mientras que las segundas no eran auténticas. Sin embargo la práctica artística ha demostrado que las ruinas de nuestro tiempo sí merecen ser narradas dentro de la disciplina. Llegados a esta certeza solamente me queda, sin más, concluir revisando las ideas principales de esta investigación.

Mi interés contemporáneo por las ruinas me llevó a formular varias preguntas de partida para esta investigación: ¿qué nos dicen las ruinas de nuestro siglo XXI a través del arte?, ¿la era de la ruina auténtica ha terminado? Paradójicamente, la segunda pregunta era más sencilla de responder que la primera. No, la era de la ruina auténtica no ha terminado porque su interés y traducción estética compete al arte. Los artistas otorgan un alto valor de contemplación a las ruinas de nuestro tiempo. Y ello lleva a responder a la otra pregunta: ¿qué nos dicen en esa contemplación? En este caso es la práctica

artística la que guía su significado, la que reflexiona para insertar las ruinas del siglo XXI dentro de la tradición clásica de la ruina: el arte nos dice que las ruinas nos hablan del poder de las guerras más allá del tiempo, de la identidad de los trabajadores y la transformación de los modos de producción industrial, y que sobre todo afectan a la noción de hogar.

La práctica artística española actual se ha definido así en tres modos de pensar la ruina desde el arte, tres ejes de reflexión crítica desde los que cuestionar el mundo a través de sus ruinas: cómo se ha gestionado el legado de la destrucción bélica del siglo XX en España; qué significado tienen los paisajes de la industria en nuestro presente patrimonial; la certeza de la cotidianeidad de la ruina. El primer modo de pensar la ruina dio lugar al primer capítulo de esta tesis, *Ruinas de la Guerra*, donde se observa el papel del artista como activista del universalismo de los Derechos Humanos en relación con las memorias anudadas a los restos tangibles de la Guerra Civil.

Examinando de cerca tres proyectos artísticos que ejemplificasen esta afirmación, vimos cómo Humberto Rivas utilizaba su cámara para adscribirse al valiente papel de testigo de la Historia. Cómo a través de la imagen de un jardín salvaje en ruinas Virginia Villaplana nos hablaba de la transmisión generacional del trauma de la violencia política de la Guerra Civil. Y cómo Francesc Torres trabajaba para crear un imaginario de las ruinas de la misma guerra para que queden como poso de la memoria colectiva de nuestro tiempo histórico.

Un segundo modo de pensar la ruina vino dado por la memoria del trabajo, en concreto del sector secundario español. Son las *Ruinas industriales*. Al fenómeno de desindustrialización sufrido en Occidente en los años setenta, España suma el proceso de desmantelamiento de su industria pesada que dejó profundas heridas sociales y un sentimiento de pérdida y aflicción. Además de numerosos restos fabriles oxidados. Eso es lo que nos explican y hacen ver los artistas. En este segundo eje de reflexión, la práctica artística se presenta como un agente

cargado de nostalgia que intenta recuperar para la identidad de la nación española las ruinas de su patrimonio industrial.

Así, mi relato comienza con Marisa González haciéndose eco de este desmantelamiento, realizando un mapeo de las fábricas desaparecidas en el norte peninsular y cuestionando desde la ética medioambiental el fenómeno de la deslocalización. Continúa con la figura del *urbexer*, el nuevo individuo del siglo XXI que apenado de nostalgia crea imaginarios del abandono como itinerarios alternativos de turismo. Y concluye con la puesta en valor de los paisajes industriales dentro de la noción de patrimonio español. El Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz nos dice que los paisajes asolados por la minería son depositarios de una belleza silenciosa y sublime, necesaria para el bienestar de la sociedad.

El tercer modo de pensar la ruina por los artistas nos lleva a encontrar el abandono allí donde el ser humano se hace más vulnerable: en nuestro hogar. Se trata de un eje de reflexión establecido en torno a la *Ruina cotidiana*, tercer y último capítulo de esta investigación. Dentro de esta línea de reflexión los artistas muestran una doble faceta de estas ruinas: por un lado el daño que el abandono produce en la vida de las personas y por otro la esperanza de futuros diferentes que prometen.

El hilo del capítulo comienza con José Luis Viñas estudiando el matiz siniestro que tienen estas ruinas, desarrollando un fuerte discurso sobre la melancolía que atraen y arrastran. Lara Almárcegui sin embargo las muestra como espacios de esperanza donde el juego entre lo local y lo global se congela a favor del relato de los márgenes. Y por último Schulz-Dornburg las instituye metódicamente como denuncia de una vergüenza que la sociedad española está aún muy lejos de sentir: el consumo voraz e insaciable del territorio que ha dejado urbanizaciones enteras a medio construir, las cuales han llegado a ruina antes de su consecución. Y paradójicamente aquí es donde se muestra que la ruina más cotidiana es la que más fácilmente apela al sentimiento de lo sublime.

En la introducción a esta investigación explicaba cómo uno de los principales problemas a los que se enfrenta el investigador humanista es el del nihilismo: la duda constante de que la investigación pueda ser "útil" en un escenario donde priman los saberes prácticos. Ese nihilismo se vence con las certezas sobre los beneficios que la propia investigación puede otorgar a la disciplina en la que se inserta y a la sociedad en su conjunto.

De esta manera, considero que la investigación sobre *La imagen de la ruina en el arte español contemporáneo* es beneficiosa para la disciplina de la historia del arte en tanto que actualiza el tema clásico de la Ruina en nuestro presente inmediato. No sólo lo actualiza sino que también lo amplía, estableciendo unos límites y fronteras del mismo mucho más flexibles. Y lo hace insertándolo en el concepto de Ruina clásica los paisajes degradados por la industria y la ruina cotidiana de las ciudades y pueblos. Respecto a esto último, esta investigación consolida el concepto de ruina cotidiana, fundamental para comprender un presente donde el belicismo se hace explícito en los virajes de la economía mundial.

Por otro lado cabe preguntarse cómo la investigación puede beneficiar a la sociedad en su conjunto. Para responder a esta quizás pretenciosa afirmación, hay que partir de la base de que las humanidades son beneficiosas para la sociedad en cuanto que desarrollan el potencial creativo del ser humano, su imaginación. La imaginación es fundamental para construir el futuro y dentro de esta certeza, detener la mirada sobre lo ruinoso ayuda a tomar conciencia sobre el exceso consumista impuesto por la economía liberal a nivel global.

Asimismo, el acento en la contemplación de los paisajes degradados invita a la sociedad a ralentizar la mirada y desmenuzar el tiempo. Sólo desmenuzando el tiempo se puede ser crítico con los fallos del sistema. Los artistas estudiados en esta tesis trabajan por derechos fundamentales para la sociedad:

la elaboración estética de traumas, la defensa del patrimonio del trabajo y la llamada al decrecimiento del consumo del territorio. Afirmaciones merecedoras de atención y, desde mi punto de vista, altamente beneficiosas para una reflexión crítica ejercida desde la imaginación. El conocimiento de todos los proyectos aquí reunidos entrena la empatía al enfrentarla con cómo afecta el medio a las personas.

Para terminar, es necesario plantear la proyección de futuro de esta investigación. El tema de la ruina es interminable. Reafirmando mis palabras del comienzo, la ruina es el signo de nuestro tiempo y como tal, merece atención y traducción. Un ejemplo de ello es una de las últimas exposiciones celebradas en España sobre el tema: *Atlas [de las ruinas] de Europa*, producida por CentroCentro y comisariada por Julia Morandeira y José Riello⁴⁰⁰. Se trata de una exposición que puso a dialogar las fuentes de la historia del arte con las obras de artistas contemporáneos. No es necesario decir que la imagen de la ruina estaba presente en ambos casos. Es tan sólo un ejemplo de cómo la ruina en el arte sigue acaparando la atención de la investigación. La ruina tiene una alta proyección de futuro.

En cuanto a la presente investigación, es sin duda el concepto de ruina cotidiana el que puede tener más repercusión en investigaciones futuras por tratarse de un concepto nuevo. Los escombros y el abandono han venido para quedarse y hacerse cotidianos, reclamando su contemplación como una ruina más. Se trata de una reflexión cargada de futuro que puede desarrollarse de manera interdisciplinar: el arruinamiento del concepto de ciudad, el impacto de la ruina en las rutinas, la modificación de la noción de hogar occidental, la normalización retiniana de la fotografía de catástrofes, la importancia de la distopía en los mundos de ciencia ficción de los videojuegos...

Por otra parte, esta tesis se ha centrado en cómo los artistas españoles traducen las ruinas actuales convirtiéndolas

⁴⁰⁰ MORANDEIRA ARRIZABALAGA, J. y RIELLO, J.: *Atlas [de las ruinas] de Europa*. Madrid: CentroCentro, 2016.

en una suerte de signo de la identidad histórica española. Esta idea puede engarzarse en la reflexión sobre la identidad de Europa, instituyendo las ruinas contemporáneas como parte indiscutible de la misma. Numerosos debates actuales se centran en la revisión de la identidad europea formada después de la Segunda Guerra Mundial. Llamar la atención sobre el poder crítico que las ruinas tienen y definirlas como parte de esa identidad es una línea de trabajo amplia y necesaria.

Decía Solnit que "las ruinas se pueden crear lentamente o de repente, y pueden sobrevivir de manera indefinida o se pueden despejar". De esta forma, dar el "valor de ruina" a un edificio derruido es otorgarle el valor de la contemplación. La cualidad fragmentaria de la ruina evita que se la identifique con interpretaciones unidireccionales y cerradas. Su imagen puede acoger múltiples miradas e interpretaciones, y cambiar su significado con el tiempo. Son las razones por las que hoy siguen atrayendo la atención de la práctica artística y siguen perteneciendo al relato de la Ruina en la historia del arte como ha demostrado esta investigación.

LISTA DE IMÁGENES

IMÁGENES 0. INTRODUCCIÓN.

[0.1] Ruinas de la abadía de Jumièges, Normandía (Francia), siglos VII-XIII. Fotografía propia.

[0.2] Caspar David FRIEDRICH: *Ruinas del monasterio en la nieve*, 1819. Óleo sobre lienzo. Destruído en 1945.

[0.3] Gordon MATTA-CLARK: *Trabajando en Conical Intersect* 1975. Estate of Gordon Matta-Clark and David Zwirner, New York/London.

[0.4] Andréi TARKOVSKY: Fotograma del final de *Nostalghia*, 2h 10min, Opera Film Producciones, 1983.

[0.5] Edward BURTYNSKY: *Three Gorges Dam Project*, Wushan #3, Yangtze River, China 2002.

[0.6] Páginas 52-53 de *Irresistible decay. Ruines reclaimed* que muestran un poema de William Wordsworth y una fotografía de Roger Fenton.

William Wordsworth: "Lines, Composed a Few Miles above Tintern Abbey on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour" en *Selected Poetry*, Nueva York, Random House, 1950.

Roger Fenton: Tintern Abbey, Inglaterra, 1850-1862, impreso en álbumen.

[0.7] FERRANTI: Termas romanas, Cartago, Túnez; PIRANESI: detalle de la Vista del templo de Júpiter Tonante. En FERNÁNDEZ, D., FERRANTI, F. y ALEXANDRE. P.: *Imaginaire des ruines. Hommage à Piranèse*. Arles: Actes Sud, 2009, p.112-113.

[0.8] Folleto de la exposición *Estratos. Proyecto de arte contemporáneo*, comisariada por Nicolás Bourriaud en el PAC Murcia en 2008.

IMÁGENES 1. Ruinas entre memoria y olvido en la práctica artística española del cambio de siglo (XX-XXI). PÁGINAS

- [1.1] «Spanish propaganda pictures appeals to world to take sides in civil war», *Life*, vol. 3, nº 17, 25 octubre 1937, 51. Imagen tomada del texto de ORTIZ ECHAGÜE, J: "*Esto no es Guernica: Fotografías en prensa de la destrucción de Guernica durante la guerra civil española*" en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº16, 2010, p.349-368.
- [1.2] François KOLLAR: Fotografía del panel dedicado a Guernica por Josep Renau en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París, 1937. Imagen tomada del texto de ORTIZ ECHAGÜE ya citado.
- [1.3] Richard PETER: Dresde tras el bombardeo. Vista desde lo alto de la torre del Ayuntamiento. Fuente: Wikimedia Commons / Deutsche Fotothek.
- [1.4] Iglesia del Recuerdo (Gedächtniskirche), Berlín.
- [1.5] Francesc TORRES: Iglesia en ruinas de Belchite, fotografía, 1985. Fuente: TORRES, F.: *Belchite/South Bronx. Un paisaje Trans-Cultural y Trans-Histórico*. Nueva York: University of Massachusetts at Amherst, 1988.
- [1.6] Humberto RIVAS: Corbera d'Ebre, 1995. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007, p.36-37.
- [1.7] Virginia VILLAPLANA: "Flores de tela" en *El instante de la memoria. Una novela documental*, Madrid, Off Limits, 2010.
- [1.8] Pedro G. ROMERO: "Aulabierta" en *Archivo FX*: <http://fxysudoble.com/>.
- [1.9] Pedro G. ROMERO: "Rúe del Percebe" en *Archivo FX*: <http://fxysudoble.com/>.
- [1.10] Pedro G. ROMERO: "Nave de las máquinas" en *Archivo FX*: <http://fxysudoble.com/>.

- [1.11] Pedro G. ROMERO: "Neil Beloufa" en *Archivo FX*: <http://fxysudoble.com/>.
- [1.12] Montserrat SOTO: *Sin título. Vídeo ciudad destruida*, 2003. En ITURRIOZ, M., (ed.): *Montserrat Soto. Del umbral al límite*. Guipuzcoa: Koldo Mitxelena Kulturunea, 2004.
- [1.13] Montserrat SOTO: *Sin título. Vídeo ciudad destruida*, 2003. En ITURRIOZ, M., (ed.): *Montserrat Soto. Del umbral al límite*. Guipuzcoa: Koldo Mitxelena Kulturunea, 2004.
- [1.14] José Luis VIÑAS APAOLAZA: Fotografía para *El silbo del hada roja*, en la serie *El mundo sin nosotros*, (Palencia-Sur), fotografía, texto y collage, 2007-2008. Inédito.
- [1.15] José Luis VIÑAS APAOLAZA: Dibujo para *El silbo del hada roja*, en la serie *El mundo sin nosotros*, (Palencia-Sur), fotografía, texto y collage, 2007-2008. Inédito.

IMÁGENES 2. Rastreando las huellas de la guerra: Humberto Rivas. PÁGINAS

- [2.1] Josep BARBER: Retrato de Humberto Rivas. En RIVAS, H.: *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.
- [2.2] Humberto RIVAS: Jorge Luis Borges, 1972. En *Humberto Rivas. Los misterios de la realidad*, Madrid, Lunweg, 1999.
- [2.3] Humberto RIVAS: Corrientes, 1985. En *Humberto Rivas. Los misterios de la realidad*, Madrid, Lunweg, 1999.
- [2.4] Humberto RIVAS: Valle de Arán, 1981. En *Humberto Rivas. Los misterios de la realidad*, Madrid, Lunweg, 1999.
- [2.5] Humberto RIVAS: 1990. En *Humberto Rivas. Los misterios de la realidad*, Madrid, Lunweg, 1999.

- [2.6] Humberto RIVAS: Galicia, 1983. En *Humberto Rivas. Los misterios de la realidad*, Madrid, Lunverg, 1999.
- [2.7] Humberto RIVAS: Barcelona, 1979. En *Humberto Rivas. Los misterios de la realidad*, Madrid, Lunverg, 1999.
- [2.8] Humberto RIVAS: Portada y solapa del libro *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.
- [2.9] Humberto RIVAS: Páginas 78/79, Josefina 1998; Corbera d'Ebre 2000. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.
- [2.10] Humberto RIVAS: Mataró, 2000. Páginas 64/65. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.
- [2.11 y 2.12] Humberto RIVAS: Barcelona, 1998; Oriol. Páginas 66/67. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.
- [2.13 y 2.14] Humberto RIVAS: Teruel, 2000. Página 68. Corbera d'Ebre, 1998. Página 55. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.
- [2.15 y 2.16] Humberto RIVAS: Encarnación, 1998; Corbera d'Ebre, 1995. Páginas 36/37. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.
- [2.17] Humberto RIVAS: Belchite, 1999. Página 42. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.
- [2.18] Humberto RIVAS: Filo, 1997. Página 43. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.
- [2.19 y 2.20] Humberto RIVAS: Figueres, 1998; José María, 2001. Páginas 52/53. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.
- [2.21 y 2.22] Humberto RIVAS: Brigadista, 1997; Figueres, 1996. Páginas 40/41. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.

- [2.23 y 2.24] Humberto RIVAS: Corbera d'Ebre, 1998; Brigadista, 1996. Páginas 80/81. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.
- [2.25] Humberto RIVAS: Belchite, 1998. Página 32. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.
- [2.26] Humberto RIVAS: Corbera d'Ebre, 1998. Página 33. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.
- [2.27] Humberto RIVAS: Belchite, 1998. Página 48. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.
- [2.28] Humberto RIVAS: Figueres, 1998. Página 49. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.
- [2.29] Humberto RIVAS: Fossar de la Pedrera, 2000. En *Huellas*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.

IMÁGENES 3. Señalando, analizando y denunciando la injusticia: Virginia Villaplana. PÁGINAS

- [3.1] Virginia VILLAPLANA: Terrenos de las fosas comunes en el cementerio de Valencia, fotografía, 2009. Imagen facilitada por la artista para esta investigación.
- [3.2] Pedro LAGUNA: Panorámica de la exposición *El instante de la memoria* en Off Limits, Madrid, enero-marzo 2010. Fotografía, 2010. Imagen facilitada por la artista para esta investigación.
- [3.3] Pedro LAGUNA: Vistas de las fotografías de Villaplana presentes en la exposición de Off Limits. Fotografía, 2010. Imagen facilitada por la artista para esta investigación.
- [3.4] Pedro LAGUNA: Vistas de las fotografías de Villaplana presentes en la exposición de Off Limits. Fotografía, 2010. Imagen facilitada por la artista para esta investigación.

- [3.5] Pedro LAGUNA: Vistas de las fotografías de Villaplana presentes en la exposición de Off Limits. Fotografía, 2010. Imagen facilitada por la artista para esta investigación.
- [3.6] Pedro LAGUNA: Vistas de las fotografías de Villaplana presentes en la exposición de Off Limits. Fotografía, 2010. Imagen facilitada por la artista para esta investigación.
- [3.7] Plano del cementerio de Valencia, en VILLAPLANA, V.: *El instante de la memoria. Una novela documental*, Madrid, Off-Limits, 2010.
- [3.8] Virginia VILLAPLANA: Flores de tela. Fotografía, 2010. Imagen facilitada por la artista para esta investigación.
- [3.9] Virginia VILLAPLANA: Arquitectura de las fosas, fotografía, 2010. Imagen facilitada por la artista para esta investigación.

IMÁGENES 4. El paradigma de Francesc Torres: Memoria y Derechos Humanos. PÁGINAS

- [4.1] Francesc TORRES: *La visita de Munchausen*, fotografía, 1987-2007. Fuente: ALIAGA, J. V. (ed.): *Ejercicios de memoria*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera, 2011, pp.138-139.
- [4.2] Francesc TORRES: *Belchite*, fotografía, 1985. Fuente: TORRES, F. (1988) *Belchite/South Bronx. Un paisaje Trans-Cultural y Trans-Histórico*. Nueva York: University of Massachusetts at Amherst, pp.18.
- [4.3] Francesc TORRES: *Belchite*, fotografía, 1985. Fuente: TORRES, F. (1988) *Belchite/South Bronx. Un paisaje Trans-Cultural y Trans-Histórico*. Nueva York: University of Massachusetts at Amherst, pp.28.
- [4.4] Francisco de GOYA: Enterrar y callar, Serie *Desastres de la guerra*, 18. Grabado a sanguina. 1810-1814.

- [4.5] Francesc TORRES: *Sin título*, fotografía, 2006. Fuente: TORRES, F. (2007) *Oscura es la habitación donde dormimos*. Barcelona: ACTAR, pp.87.
- [4.6] Francesc TORRES: *Sin título*, fotografía, 2006. Fuente: TORRES, F. (2007) *Oscura es la habitación donde dormimos*. Barcelona: ACTAR, pp.38.
- [4.7] MIGUEL ÁNGEL: Detalle de *La Creación de Adán*, Capilla Sixtina de Roma, fresco, 1510-12.
- [4.8] Francesc TORRES: *Virgilio Nebreda, vecino de Villamayor*, fotografía, 2006. Fuente: TORRES, F. (2007) *Oscura es la habitación donde dormimos*. Barcelona: ACTAR.
- [4.9] Alberto DURERO: *Melancolía I*, Grabado, 1514.
- [4.10] Francesc TORRES: *Inez Bootsgezel, antropóloga*, fotografía, 2006. Fuente: TORRES, F. (2007) *Oscura es la habitación donde dormimos*. Barcelona: ACTAR, pp.92.
- [4.11] Francesc TORRES: *Fernando García, vecino de La Aguilera, un pueblo cercano*, fotografía, 2006. Fuente: TORRES, F. (2007) *Oscura es la habitación donde dormimos*. Barcelona: ACTAR, pp.52.

IMÁGENES 5. Entre la nostalgia y la vivencia del paisaje. PÁGINAS

- [5.1] Romany WG: *Abandoned Coal Washing Plant*, France. En *BEAUTY IN DECAY. Urban Exploration*. Londres: Carpet Bombing Culture, 2010.
- [5.2] Giovanni Battista PIRANESI: "A prison", Plate VII, *Carceri d'Invenzione*, 1745-61.
- [5.3] Gordon MATTA-CLARK: *Day's end*, 1975, Pier 52, Gansevoort Street and West Street, Nueva York.

- [5.4] Louis DAGUERRE: *Ruinas de la capilla de Holyrood*, Walker Art Gallery, Liverpool, 1824.
- [5.5] Escenario del videojuego *Silent Hill Downpour*. Fuente: <http://www.eldojogamer.com/noticias/silent-hill-downpour-20-imagenes-oficiales.html>. [Fecha de consulta: septiembre 2016].
- [5.6] Escenario del videojuego *Call of Duty 4, Modern Warfare*. Fuente: http://callofduty.wikia.com/wiki/File:Bog_Map_Image_CoD4.jpg. [Fecha de consulta: septiembre 2016].
- [5.7] Mad Max, Medusa y Gemini al fondo, excavadoras gigantescas protegidas de *Ferrópolis. La Ciudad del Hierro*, entre Wittenberg y Dessau, Alemania. Fotografía tomada de DDpix en Pinterest: <https://es.pinterest.com/source/ddpix.de/>. [Fecha de consulta: septiembre 2016].
- [5.8] Bernd y Hilla BECHER: *Towers, Typologies*, 1955.
- [5.9] Bernd y Hilla BECHER: *Pitheads*, Tate Modern, 1974.
- [5.10] Cartelera de *Qué verde era mi valle*, dirigida por John FORD, 118 min, 20th Century Fox, 1941.
- [5.11] Marisa GONZÁLEZ: Torres. *Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2004. Fotografía. En VILLA, R. de la (dir.): *Marisa González. Registros domesticados*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.
- [5.12] José Ángel Fontenla CHAS: Fontan 1, en *Memoria industrial de Galicia*, 2008, <http://www.jfchas.com/>. [Fecha de consulta: Septiembre 2014].
- [5.13] José Ángel Fontenla CHAS: O Grove, en *Conservar la memoria*, 2010, <http://www.jfchas.com/>. [Fecha de consulta: Septiembre 2014].

- [5.14] José Ángel Fontenla CHAS: Hío, en *Conservar la memoria*, 2010, <http://www.jfchas.com/>. [Fecha de consulta: Septiembre 2014].
- [5.15] Robert SMITHSON: *Bingham Copper Mining Pit. Utah Reclamation Project*, 1973. En Jack FLAM: *Robert Smithson: The Collected Writings*, Los Angeles, University of California Press, 1996, p.380.
- [5.16] Diego ARIBAS: *Cruce de miradas*, instalación realizada en las minas de Ojos Negros, 2005. Fuente: <http://www.diariodeteruel.es/NoticiasGaleria.aspx?Id=70107&Pg=0>. [Fecha de consulta: Septiembre 2016].
- [5.17] LABORATORIO DEL PAISAJE INDUSTRIAL: "Grúas-cintas transportadoras en las Minas de Alquife", en *Nuevos paisajes culturales. Acciones conceptuales en el paisaje industrial andaluz en su tratamiento como paisaje cultural*, Junta de Andalucía, BOJA nº 235 de fecha 2 de diciembre de 2009.
- [5.18] Edward BURTYNSKY: Lornex Open Pit Copper Mine. Highland Valley, British Columbia, 1985. En *Edward Burtynsky Web*: <http://www.edwardburtynsky.com/>. [Fecha de consulta: Septiembre 2014].
- [5.19] Edward BURTYNSKY: Ríos de nickel cerca de Sudbury, Ontario. 1995. En *Edward Burtynsky Web*: <http://www.edwardburtynsky.com/>. [Fecha de consulta: Septiembre 2014].
- [5.20] Lara ALMÁRCEGUI: Portada de *Ruins in the Netherlands XIX-XXI*, Rotterdam, Episode publishers, 2008.
- [5.21] Lara ALMÁRCEGUI: Portada de *Ruines de Bourgogne XIX-XXI*, Dijon: Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne, 2009.
- [5.22] Lara ALMÁRCEGUI: Mapa de Yonne (Borgoña) en *Ruines de Bourgogne XIX-XXI*, Dijon: Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne, 2009.

- [5.23] Lara ALMÁRCEGUI: Chimenea de la fábrica de Montillon, en *Ruines de Bourgogne XIX-XXI*, Dijon: Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne, 2009.
- [5.24] Lara ALMÁRCEGUI: Fábrica de ladrillos Vairet-Baudot, en *Ruines de Bourgogne XIX-XXI*, Dijon: Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne, 2009.
- [5.25] ABANDONALIA: La electroharinera en desuso, 2014. En *Abandonalia*: <http://abandonalia.blogspot.com.es/>. [Fecha de consulta: Septiembre 2014].
- [5.26] Nacho LABRADOR: *La vieja papelera*. En *Territorio abandonado*: www.territorioabandonado.org. [Fecha de consulta: Septiembre 2014].

IMÁGENES 6. Las ruinas de la deslocalización por Marisa González. PÁGINAS

- [6.1] Marisa GONZÁLEZ: *La Fábrica*, 2000-2001. Fotografía.
- [6.2] Marisa GONZÁLEZ: Máquinas de harina. *La Fábrica*, 2000-2001. Fotografía.
- [6.3] Marisa GONZÁLEZ: Conductos para la harina. *La Fábrica*, 2000-2001. Fotografía.
- [6.4] Marisa GONZÁLEZ: Fachada. *La Fábrica*, 2000-2001. Fotografía.
- [6.5] Marisa GONZÁLEZ: Torres. *La Fábrica*, 2000-2001. Fotografía.
- [6.6] Marisa GONZÁLEZ: Torres durante el derribo. *La Fábrica*, 2000-2001. Fotografía.
- [6.7] Marisa GONZÁLEZ: Fotograma del vídeo *El derribo*. *La Fábrica*, 2000-2001.

- [6.8] Marisa GONZÁLEZ: Cubiertas de agua. *La Fábrica*, 2000-2001. Fotografía.
- [6.9] Andrei TARKOVSKY: Fotograma de *Stalker*, 161 min, Rusia, 1979.
- [6.10] Marisa GONZÁLEZ: Cubiertas. *La Fábrica*, 2000-2001. Fotografía.
- [6.11] Marisa GONZÁLEZ: Reactor. *Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2004. Fotografía analógico-digital impresa sobre pancarta con técnica de ink-jet gigantografía. 330x230cm.
- [6.12] Andrei TARKOVSKY: Fotograma de *Stalker*, 161 min, Rusia, 1979.
- [6.13] Marisa GONZÁLEZ: Muro y mar. *Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2004. Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100x150cm.
- [6.14] Marisa GONZÁLEZ: Fallo general. *Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2004. Diversos objetos. Medidas variables.
- [6.15] Marisa GONZÁLEZ: Paisaje alambrado. *Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2004. Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100x150cm.
- [6.16] Marisa GONZÁLEZ: Paisaje controlado. *Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2004. Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100x150cm.
- [6.17] Hayao MIYAZAKI: Página del cómic *Nausicaä del Valle del Viento*, que será la base para el film homónimo: *Nausicaä del Valle del Viento*, 116min. Japón: Estudio Ghibli, 1984.
- [6.18] Marisa GONZÁLEZ: Cámara de seguridad. *Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2004. Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100x150cm.

[6.19] Marisa GONZÁLEZ: Una sala de controles. *Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2004. Fotografía analógico-digital sobre aluminio encapsulado. 100x150cm.

[6.20] Eduardo CHILLIDA: Anagrama para la *Comisión de Defensa de una Costa Vasca No Nuclear*, 1976.

IMÁGENES 7. Lugares para la nostalgia: la web *Territorio abandonado*. PÁGINAS

[7.1] Cabecera de *territorioabandonado.org*

[7.2] Nacho LABRADOR: "Maleta llena de objetos" en *La Mansión Colonial, Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Septiembre 2014 [Fecha de consulta: Octubre 2014].

[7.3] "Leave nothing but footprints; take nothing but pictures; kill nothing but time" en *Things we say*: www.thingswesay.com [Fecha de consulta: Septiembre 2014]. Es una maxima muy extendida en los parques naturales de EEUU.

[7.4] Nacho LABRADOR: "Entrada" en *Óxido del Tiempo. Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Marzo 2011 [Fecha de consulta: Octubre 2014].

[7.5] Nacho LABRADOR: "Escaleras en nave industrial" en *Óxido del Tiempo. Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Marzo 2011 [Fecha de consulta: Octubre 2014].

[7.6] Nacho LABRADOR: "Gran nave industrial" en *Óxido del Tiempo. Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Marzo 2011 [Fecha de consulta: Octubre 2014].

[7.7] Nacho LABRADOR: "Sube-cargas" en *Óxido del Tiempo. Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Marzo 2011 [Fecha de consulta: Octubre 2014].

- [7.8 y 7.9] Nacho LABRADOR: "Nave industrial en ruinas" y "Castillete" en *Óxido del Tiempo*. *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Marzo 2011 [Fecha de consulta: Octubre 2014].
- [7.10 y 7.11] Nacho LABRADOR: "Maquinaria" en *Óxido del Tiempo*. *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Marzo 2011 [Fecha de consulta: Octubre 2014].
- [7.12] Nacho LABRADOR: "Gran pieza de maquinaria en escorzo" en *Óxido del Tiempo*. *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Marzo 2011 [Fecha de consulta: Octubre 2014].
- [7.13] Nacho LABRADOR: "Gran pieza de maquinaria tras ventanal" en *Óxido del Tiempo*. *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Marzo 2011 [Fecha de consulta: Octubre 2014].
- [7.14] Nacho LABRADOR: "Locomotora y vagón" en *Cementerio de trenes*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Julio 2013 [Fecha de consulta: Septiembre 2014].
- [7.15] Nacho LABRADOR: "Interior de vagón" en *Cementerio de trenes*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Julio 2013 [Fecha de consulta: Septiembre 2014].
- [7.16] Nacho LABRADOR: "Indicadores de presión" en *Cementerio de trenes*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Julio 2013 [Fecha de consulta: Septiembre 2014].
- [7.17] Nacho LABRADOR: "Antiguo contador" en *La Pequeña Harinera*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].
- [7.18] Nacho LABRADOR: "Viejo rodezno de piedra" en *La Pequeña Harinera*, *Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].

- [7.19] Nacho LABRADOR: "Habitación con escalera" en *La Pequeña Harinera, Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].
- [7.20] Nacho LABRADOR: "Pieza de maquinaria" en *La Pequeña Harinera, Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].
- [7.21 y 7.22] Nacho LABRADOR: "Maquinaria" en *La Pequeña Harinera, Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].
- [7.23] Nacho LABRADOR: "Maquinaria" en *La Pequeña Harinera, Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].
- [7.24] Nacho LABRADOR: "Botella y utensilios" en *La Pequeña Harinera, Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].
- [7.25] Nacho LABRADOR: "Sala de máquinas" en *La Pequeña Harinera, Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].
- [7.26] Nacho LABRADOR: "Sala de máquinas" en *La Pequeña Harinera, Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].
- [7.27] Nacho LABRADOR: "Sala de máquinas" en *La Pequeña Harinera, Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].
- [7.28] Nacho LABRADOR: "Bidón de gasolina" en *La Pequeña Harinera, Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].
- [7.29] Nacho LABRADOR: "Maquinaria" en *La Pequeña Harinera, Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].

- [7.30] Nacho LABRADOR: "Maquinaria" en *La Pequeña Harinera, Territorio Abandonado*: www.territorioabandonado.org, Junio 2014. [Fecha de consulta: Julio 2015].

IMÁGENES 8. Un Laboratorio sobre el Paisaje Industrial.

PÁGINAS

- [8.1] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Minas de Oro de Rodalquilar, Almería*. 2009.
- [8.2] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Minería en Sierra Almagrera, Almería*. 2009.
- [8.3] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Canteras de la Sierra San Cristóbal. El Puerto de Santa María, Cádiz*. 2009.
- [8.4] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Minas de Peñarroya-Pueblonuevo, Córdoba*. 2009.
- [8.5] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Mina El Soldado. Villanueva del Duque, Córdoba*. 2009.
- [8.6] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Minas de hierro de Alquife, Granada*. 2009.
- [8.7] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Distrito minero Linares-La Carolina, Jaén*. 2009.
- [8.8] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Minas de la Reunión en Villanueva del Río y Minas, Sevilla*. 2009.
- [8.9] Robert SMITHSON: *Bingham Copper Mining Pit. Utah Reclamation Project*, 1973. En Jack FLAM: *Robert Smithson: The Collected Writings*, Los Angeles, University of California Press, 1996, p.380.
- [8.10] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Paisajes entrópicos*. Vídeo-montaje, 2009.

- [8.11] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Paisajes inasibles*. Vídeo-montaje, 2009.
- [8.12] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Paisajes inhóspitos*. Vídeo-montaje, 2009.
- [8.13] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Paisajes heridos*. Vídeo-montaje, 2009.
- [8.14] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Paisajes naturaleza*. Vídeo-montaje, 2009.
- [8.15] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Paisajes borrados*. Vídeo-montaje, 2009.
- [8.16] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Tallar*. Vídeo, 2009.
- [8.17] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Rehacer*. Vídeo, 2009.
- [8.18] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz: *Reciclar*. Vídeo, 2009.

IMÁGENES 9. Cuando el proceso de ruina invade el espacio para habitar. PÁGINAS

- [9.1] Gordon MATTA-CLARK: *Splitting*, 1974, montaje fotográfico.
- [9.2] Gordon Matta-Clark trabajando en *Graffiti truck*, 1973.
- [9.3] Gordon MATTA-CLARK: *Bronx floors*, 1973.
- [9.4] Gordon MATTA-CLARK: *Day's end*, 1975.
- [9.5, 9.6 y 9.7] Jorge RIVERO: fotogramas de *Nenyure*, 2004, Oasis Pictures.

[9.8, 9.9 y 9.10] Montserrat SOTO: *Invasión/sucesión 10 - 11 y 14*, 2009. En *Doom city* 2005-2011.

[9.11 y 9.12] Hans HAACKE: vistas de la exposición *Castillos en el aire*, 2012. Fotografías propias.

[9.13, 9.14 y 9.15] Cecilia ORUETA: *Elogio de la distancia*, 2008.

IMÁGENES 10. La melancolía y lo siniestro de la ruina cotidiana en la obra de José Luis Viñas. PÁGINAS

[10.1] José Luis VIÑAS: Los maquis, en *Seres perdidos de España*, Instalación: acrílico sobre lienzo; madera; luz eléctrica; objetos varios. 2007. Fotografía propia.

[10.2] José Luis VIÑAS: "Burbuleta enceñiscada", en *Los inadaptados (León-Oeste)*, fotografía, texto y collage, 2009/2010. Imágenes cedidas por el autor para esta investigación.

[10.3] José Luis VIÑAS: "Gulico tarabanco", en *Los inadaptados (León-Oeste)*, fotografía, texto y collage, 2009/2010. Imágenes cedidas por el autor para esta investigación.

[10.4 y 10.5] José Luis VIÑAS: Fotografías de casas de La Cabrera leonesa en la serie de *Los inadaptados (León-Oeste)* 2009/2010, correspondientes a las obras *Raposina llambeteira* y *Cacho acuruxado*.

[10.6] José Luis VIÑAS: Fotografía para **El peso de Don Vacío**, en *Comunidad Fantasma (Palencia-Norte)*, fotografía, texto y collage, 2004/2010. Imágenes cedidas por el autor para esta investigación.

[10.7] José Luis VIÑAS: Dibujo de **El peso de Don Vacío**, en *Comunidad Fantasma (Palencia-Norte)*, fotografía, texto y collage, 2004/2010. Imágenes cedidas por el autor para esta investigación.

[10.8] Pequeña figura melancólica posada en la mano derecha de Don Vacío.

[10.9] José Luis VIÑAS: Fotografía para **El escondite inglés**, en *Comunidad Fantasma (Palencia-Norte)*, fotografía, texto y collage, 2004/2010. Imágenes cedidas por el autor para esta investigación.

[10.10] José Luis VIÑAS: Dibujo para **El escondite inglés**, en *Comunidad Fantasma (Palencia-Norte)*, fotografía, texto y collage, 2004/2010. Imágenes cedidas por el autor para esta investigación.

[10.11] José Luis VIÑAS: Fotografía en marco digital para *Ternura del bombero solitario*, en *La ribera sucia (Burgos-Noreste)*, fotografía en marco digital, texto y collage, 2010/2011. Imágenes cedidas por el autor para esta investigación.

[10.12] José Luis VIÑAS: Dibujo y collage de *Ternura del bombero solitario*, en *La ribera sucia (Burgos-Noreste)*, fotografía en marco digital, texto y collage, 2010/2011. Imágenes cedidas por el autor para esta investigación.

[10.13] PICASSO, Pablo: *Planchadora*, 1904.

[10.14] Relato de "Ternura del bombero solitario" escrito a lápiz sobre la pared de la sala de exposiciones del Centro Cultural El Hacedor, La Aldea del Portillo de Busto, julio-agosto 2011. Fotografía propia.

[10.15] Detalle del collage. Observamos con minuciosidad los trazos del artista, las leves pinceladas, así como la calidad de la tela de poliéster de las flores y el plástico verde de las ramitas que se enganchan o surgen del torso desnudo del bombero devastado. Fotografía propia.

[10.16] Vista general de la obra "Ternura del bombero solitario" en la exposición del Centro Cultural El Hacedor: en primer término, el dibujo-collage encerrado en una caja transparente de

metacrilato, detrás de lo cual vemos la fotografía en marco digital y el relato escrito a lápiz en la pared. Fotografía propia.

[10.17] Marcos digitales donde José Luis Viñas muestra las fotografías de sus expediciones por los barrios dentro del formato expositivo. José Luis VIÑAS: Retablo de Pan Bendito. *Cementerios urbanos*. 2013. Expuesto en el Festival "La cabra se echa al monte" de Monzón de Campos (Palencia), 2013.

[10.18] José Luis VIÑAS: Vista general del *Retablo de Pan Bendito* (Madrid), en *Cementerios urbanos*. Retablo y fotografías sobre marco digital. 2013.

[10.19 y 10.20] Detalle del primer panel donde una madre carga a su hijo en brazos. José Luis VIÑAS: Retablo de Pan Bendito. 2013.

[10.21] Detalle del quinto panel. José Luis VIÑAS: Retablo de Pan Bendito. 2013.

[10.22] José Luis VIÑAS: Vista general del *Retablo de Puente de Vallecas*, en *Cementerios urbanos*. Retablo y fotografías sobre marco digital. 2014.

[10.23, 10.24, 10.25] Detalles de los paneles 1 y 2 donde aparece una persona anciana desnuda y con rostro de bebé. José Luis Viñas: Retablo de Puente de Vallecas. 2014.

[10.26, 10.27 y 10.28] Detalles de los paneles 3 y 4. José Luis VIÑAS: Retablo de Puente de Vallecas. 2014.

[10.29, 10.30 y 10.31] Detalles del panel quinto, de abajo a arriba de la tabla: abajo los animales, en el centro los hombres, arriba las nubes de humo con gestos sombríos.

**IMÁGENES 11. Arruinamiento positivo del espacio urbano:
reflexiones sobre la obra de Lara Almárcegui. PÁGINAS**

- [11.1] *Lara Almárcegui*, fotografía para el Catálogo de la Fundación Endesa, 2004.
- [11.2] Ignacio GIL: *Almarcegui, ante la pieza en la que desglosa los materiales de construcción de la ciudad de Sao Paulo*, 2012.
- [11.3] A.M.Díez: *Lara Almárcegui*, 2013.
- [11.4] Lara ALMÁRCEGUI: *Montaña de escombros*, Murcia, 2008. Fotografía propia.
- [11.5] Lara ALMÁRCEGUI: *Montaña de escombros*, Pabellón Español de la 55ª Bienal de Venecia, 2013.
- [11.6 y 11.7] Lara ALMÁRCEGUI: *La autoconstrucción en Saint Nazaire*, 2002.
- [11.8] Lara ALMÁRCEGUI: *Descampado permanente del Puerto de Rotterdam*, 2003.
- [11.9] ALMÁRCEGUI, L.: *Guide to the undefined places of Lund*, Lund, Lund Konstkal, 2005.
- [11.10] ALMÁRCEGUI, L.: *Guia de terrenos baldíos de São Paulo: uma seleção dos lugares vazios mais interessantes da cidade*, São Paulo, 2006.
- [11.11] ALMÁRCEGUI, L.: *Guide to Al Khan: an empty village in the city of Sharjah*, Sharjah International Arts Biennial, 2007.
- [11.12] ALMÁRCEGUI, L.: *Guía de descampados de la Ría de Bilbao*, Bilbao, Sala Rekalde, 2008.
- [11.13] ALMÁRCEGUI, L.: "Descampado 16: Alto de Miraflores", *Guía de descampados de la Ría de Bilbao*, Bilbao, Sala Rekalde, 2008.

[11.14] ALMÁRCEGUI, L.: "Descampado 13: La Aeronáutica", *Guía de descampados de la Ría de Bilbao*, Bilbao, Sala Rekalde, 2008.

[11.15] Brandenburg Gate y Potsdamer Platz vistos desde el aire, Berlín, Otoño 1992.

IMÁGENES 12. Ruinas al revés: el proyecto de Julia Schulz-Dornburg. PÁGINAS

[12.1] Portada del libro de Julia Schulz-Dornburg.

[12.2] SCHULZ-DORNBURG, J.: Fotografía de la exposición *Modern Ruins Berlin*, en la galería Aedes de Berlín, 2013.

[12.3] SCHULZ-DORNBURG, J.: Plano *Urbanización Las Alondras*.

[12.4] Foto de satélite *Urbanización Las Alondras*, 2012.

[12.5 y 12.6] SCHULZ-DORNBURG, J.: Fotografías de paisaje de *Urbanización Las Alondras*, 2012.

[12.7] SCHULZ-DORNBURG, J.: Línea del tiempo de *Urbanización Las Alondras*, 2012.

[12.8] SCHULZ-DORNBURG, J.: Perspectiva lineal en *El mirador del Ebro*, 2012.

[12.9] Fotografía de paisaje de *Las Dehesas de San Mateo de Gallego*, 2012.

[12.10] SCHULZ-DORNBURG, J.: Panorámica de *Fortuna Hill Nature and Residential Golf Resort*, 2012.

[12.11] Robert ADAMS: *Frame for Tract House, Colorado Springs, Colorado*, 1969.

[12.12] SCHULZ-DORNBURG, J.: *Trampolin Hills Golf Resort, Campos del río, Murcia*, 2012.

- [12.13] GRAHAM, Dan: *Homes for America*, 1966.
- [12.14] SCHULZ-DORNBURG, J.: *Complejo turístico y de ocio Calatrava, Villamayor de Calatrava, Ciudad Real*, 2012.
- [12.15] SMITHSON, Robert: *Hotel Palenque*, 1969.
- [12.16] J.M.W. TURNER: *Abadía de Merrick, Swaledale*, Acuarela, 1820. Colección de la Tate Modern.
- [12.17] SCHULZ-DORNBURG, J.: *Golden Sun Beach & Golf Resort*, Almería, 2012.
- [12.19] SCHULZ-DORNBURG, J.: *Urbanización Dominion Heights, Estepona, Málaga*, 2012.
- [12.20] SCHULZ-DORNBURG, J.: *Las Higuericas Fincas Parks, Hellín, Albacete*, 2012.
- [12.20] Caspar David FRIEDRICH: *Paisaje de invierno con la ruina del monasterio Eldena o Monje en la Nieve*. 1808. Óleo sobre lienzo. Destruído en 1931.
- [12.21] SCHULZ-DORNBURG, J.: *Las Dehesas de San Mateo de Gallego*, Zaragoza, 2012.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía General

Bibliografía Ruinas de la Guerra

Bibliografía Ruinas Industriales

Bibliografía Ruina Cotidiana

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ACKERMAN, G.: *Érase una vez Chernóbil*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2006.

AGUILAR FERNÁNDEZ, P.: *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza, 2008.

AGUIRRE, P.: "Grado cero: un poco de orden en la escena." *Carta* 5, no. Mínima resistencia, 2014, p.25-27.

ARGULLOL, R.: "Héroes románticos." en *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo.*, Madrid: Taurus, 1984, 269-314.

ARNOLD, M-F.: *Paris: Catacombs*. París: Editions Romillat, 1993.

AUGÉ, M.: *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Barcelona: Gedisa, 1997.

AUGÉ, M.: "'Les ruines nous font saisir le temps pur". Interview de Marc Augé par Guy Belzane." *TDC* 887, no. L'esthétique des ruines, 2005, p.22-23.

AUGÉ, Marc. *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa, 2008 (1977).

AUGÉ, M. y COLLEYN, J-P.: *Qué es la antropología*. Barcelona: Paidós, 2005.

AYERBE, E. (ed.): *El tiempo y sus símbolos. Cultura de la temporalidad*. San Sebastián: OSTOA, 2000.

AZARA, P. (ed.): *La Ciudad que nunca existió: arquitecturas fantásticas en el arte occidental*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2004.

BACHELARD, G.: *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000 (1957).

BAL, M.: *Conceptos viajeros en las humanidades*. Salamanca: CENDEAC, 2009.

BARROS, C.: "La ciudad en el campo: nuevas ruralidades y lugares rururbanos." En NOGUÉ, J. y ROMERO, J. (eds.): *Las otras geografías.*, Valencia: Tirant lo Blanch, 2006, p. 325-338.

BENAVENTE, F.: "Jean Rouch. Puentes y caminos." En INTERMEDIO (ed.): *Jean Rouch.*, Barcelona: Intermedio, 2008.

BENITO DOMÉNECH, F. (ed.): *Piranesi: una visión del artista a través de la colección de grabados de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.

BENJAMIN, W.: "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica." En *OBRAS*. Madrid: Abada, 2008.

BIBEAU, G. (ed.): "Fiction et mensonge dans les récits de fondation du Canada. Une lecture ethnocritique." En RIZZARDI, A. (ed.): *Il Canada et le culture della globalizzazione*. Bologne: Schena Editore, 2001.

BIBEAU, G.: "Quel humanisme pour un âge post-génomique?" *Anthropologie et Sociétés*. 27, 3, 2003, p.93-113.

BIBEAU, G.: "Entre mépris et vie nue: la souffrance sociale." En BLAIS, L. (ed.): *Vivre à la marge. Réflexions autour de la souffrance sociale.*, Québec: Presses de l'Université Laval, 2008, p.185-212.

BIBEAU, G.: "AUTO-BIOGRAPHIE INTELLECTUELLE. RETOUR SUR VOTRE CHEMINEMENT PERSONNEL.", Trabajo inédito. Montréal: Université de Montréal, 2011.

BIELSTEIN, S. M.: *Permissions. A Survival Guide. Blunt Talk about Art as Intellectual Property*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

BLAYNEY BROWN, D. (ed.): *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*. Londres: Tate Modern, 2012.

BLÜMLINGER, C.: "El cine como arte de las ruinas." En MARTÍNEZ, Ch. (ed.): *Deimantas Narkevicius. La vida unánime*, Madrid: MNCARS, 2009.

BOTTING, F.: *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.

BOU, N. y PEREZ I TORÍO, X.: *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 2000.

BOURRIAUD, N. (ed.): *Estratos. Proyecto de arte contemporáneo*. Murcia: Dirección general de bienes culturales, 2008.

BOYM, S.: "Ruinophilia. Appreciations of ruins." En *Architecture of The Off-Modern*. Nueva York: Architectural Press, 2008.

BOYM, S.: "Nostalgic Technology: Notes for an Off-modern Manifesto." En <http://www.svetlanaboym.com>, 2009 [Fecha de consulta: Julio 2011].

BOYM, S.: "THE OFF-MODERN PANIC MANIFESTO for 2010 or, What is to be done when everything has been done?" En <http://www.svetlanaboym.com>, 2010 [Fecha de consulta: Julio 2011].

BOYM, S.: "THE OFF-MODERN CONDITION. Excerpt from The Off-Modern Condition." En <http://www.svetlanaboym.com>, 2010 [Fecha de consulta: Julio 2011].

BRINCKERHOFF JACKSON, J.: *The necessity for ruins and other topics*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1980.

BROOK, P.: *Hilos de tiempo*. Madrid: Siruela, 2000.

- BROOKS, Ch.: *The Gothic Revival*. Londres: Phaidon, 2001.
- BUCI-GLUCKSMANN, C.: "Les vanités secondes de l'art contemporain." En CHARBONNEAUX, A. (ed.): *Les vanités dans l'art contemporain.*, París: Flammarion, 2005, p.57-91.
- BUCI-GLUCKSMANN, Ch.: *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros, 2006.
- BUCK-MORSS, S.: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor, 1995.
- CALATRAVA ESCOBAR, J.: *Las Carceri de Giovanni Battista Piranesi: entre Clasicismo y Romanticismo*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1985.
- CALZADILLA, F. y MARCUS, G.E.: "Artists in the Field: Between Art and Anthropology." En SCHNEIDER, A. y WRIGHT, Ch. (ed.): *Contemporary art and anthropology*, Oxford: Berg, 2006, p.95-105.
- CAMARERO, L. y OLIVA, J.: "Los Paisajes Sociales de la ruralidad tardomoderna." En Ministerio de Agricultura Pesca y Alimentación (ed.): *Atlas de la España Rural*, Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 2004, p. 426-435.
- CAMUS, A.: *Discours de Suède*. París: Gallimard, 1958 (1997).
- CARRILLO, J.: "Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea." En medialab-prado.es/mmedia/689, 2008. [Fecha de consulta: Febrero 2011].
- CARUTH, C.: "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History." *Yale French Studies* 79, 1991, p.181-192.
- CHARBONNEAUX, A. (ed.) *Les vanités dans l'art contemporain*. París: Flammarion, 2005.
- CHARTIER, R.: *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa, 2007.

- CHION, M.: *Andrei Tarkovski*. Madrid: Cahiers du Cinema, 2008.
- CHIROL, M.-M.: *L'imaginaire de la ruine dans "A la recherche du temps perdu" de Marcel Proust*. Birmingham: Summa, 2001.
- CIORAN, E. M.: *Précis de décomposition*. París: Gallimard, 1949.
- CLAIR, J.: *Mélancholie. Génie et folie en Occident*. París: Gallimard, 2005.
- CLAIR, J.: *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2007.
- CLAIR, J.: *La paradoja del conservador*. Barcelona: Elba, 2010 (1988).
- CLARK, K.: *La rebelión romántica*. Madrid: Alianza, 1990.
- COLLANTES GUTIÉRREZ, F.: "Las áreas de montaña, paradigma de las transformaciones e interrogantes rurales." En Ministerio de Agricultura Pesca y Alimentación (ed.): *Atlas de la España Rural*, Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 2004, p.436.
- COLOMER, Á.: "Historia de una evacuación: Chernóbil (Ucrania)." En COLOMER, Á. (ed.): *Guardianes de la memoria. Recorriendo las cicatrices de la Vieja Europa.*, Madrid: MR Ediciones, 2008, p.67-114.
- COMTE-SPONVILLE, A.: *Diccionario Filosófico.*: Ediciones Paidós Ibérica, 2003.
- COPPENS, C.: *Las ruinas circulares y la poética del margen*. Valencia: Fundamentos, 2002.
- CORTÉS, J. M.: *Ciudades negadas. Visualizando espacios urbanos ausentes*. Lleida: Centre d'Art La Panera, 2006.

COSGROVE, D. y STEPHEN, D. (eds.): *The iconography of landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments.*, Cambridge. Cambridge University Press, 1988.

CRAWFORD, D.: "Nature and Art: Some Dialectical Relationships." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol.42 No.1 Otoño, 1983, p.49-58.

CRAWFORD, J.: "Gordon Matta-Clark. Una comunidad utópica: SoHo en la década de 1970." En *Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio.*, Lima, 2009, p. 34-47.

DAVIS, M.: *Ciudades muertas. Ecología, catástrofe y revuelta.* Madrid: Traficantes de sueños, 2007.

DE DIEGO, E.: "Volver a la nostalgia. Por qué atrapa el cine de Tarkovsky." *Revista de Occidente*. 175, 1995, p.5-20.

DE DIEGO, E.: *Travesías por la incertidumbre.* Barcelona: Seix Barral, 2005.

DE DIEGO, E.: "A la intemperie." *El País*, 8 marzo 2008.

DE DIEGO, E. y RUBIRA, S.: *La mirada a estratos: seis artistas habitan el museo de Zamora.* Zamora: Junta de Comunidades de Castilla y León, 2003.

DELEHANTY, S. (ed.): *Dwellings.* Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1978.

DÍAZ SÁNCHEZ, J.: *Políticas, poéticas y prácticas artísticas. Apuntes para una historia del arte.* Madrid: Catarata, 2009.

DIDEROT, D.: *Salón de 1767.* Madrid: Antonio Machado Libros, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G.: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G.: "Construir la duración." En FERNÁNDEZ POLANCO, A. (ed.): *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX.*, Madrid: MNCARS, 2007, p.183-193.

DIDI-HUBERMAN, G. (ed.): *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg.* Madrid: Abada, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G.: *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madrid: MNCARS, 2011.

DIRKS, N. B.: "In near ruins: cultural theory at the end of the century." En DIRKS, N. B. (ed.): *In near ruins: cultural theory at the end of the century*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, p.1-18.

DOMÍNGUEZ GÓMEZ, E. M.: "Lectura poética de las ruinas industriales." *Puertas a la lectura* 14, 2001, p.39-40.

DOSTOIEVSKI, F.M.: *Memorias del subsuelo.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.

DUMONT, F.: *L'Avenir de la Mémoire.*, 1994.

ECO, U.: *Historia de la belleza.* Barcelona: Lumen, 2002.

EISENMAN, P.: *Ciudades de la Arqueología Ficticia. Obras de Peter Eisenman, 1978-1988.* Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1995.

ELGER, D. y FERRETTI, V.A. (eds.): *La abstracción del paisaje: del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto.* Madrid: Fundación Juan March, 2007.

EMMELHAINZ, I.: "Arte y giro cultural: ¿Adiós al arte autónomo comprometido?" *SalonKritik* 20 enero (2013).

EXPÓSITO, M. y VILLOTA, G.: "Saber vivir." En CORBEIRA, D. (ed.): *Construir o... deconstruir?: Textos sobre Gordon Matta-*

Clark., Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2000, p.227-250.

FAGIOLO, M.: *El esplendor de la ruina*. Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, 2005.

FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (comisario): *Spain mon amour / Ruinas modernas*, Madrid, Fundación ICO, 2013.

FERNÁNDEZ, D., FERRANTI, F. y ALEXANDRE, P.: *Imaginaire des ruines. Hommage à Piranèse*. Arles: Actes Sud, 2009.

FERRÁNDIZ, F.: "Cries and whispers: exhuming and narrating defeat in Spain today." *Journal of Spanish Cultural Studies* 9, no. 2, 2008, p.177-192.

FERRANTI, F.: *L'esprit des ruines*. Paris: Chêne, 2005.

FILLAUD-MEEUS, J-L.: "Historique et evolution du spectacle sons et lumières." *Vivre l'Histoire*. 3, 2001, p.20-25.

FOLIE, S. (ed.): *Modernism as a ruin: archaeology of the present*. Viena: Generali Foundation, 2009.

FONTANA, J.: *Por el bien del imperio. Una historia del mundo desde 1945*. Barcelona: Pasado y presente, 2011.

FORERO MENDOZA, S.: "Fotografía y patrimonio. La Misión Heliográfica de 1851 y la consagración del monumento histórico en Francia." *Ería* 73-74 (2007): 273-280.

FOSTER, H. (ed.) *Arte desde 1900. Modernidad, postmodernidad y antimodernidad*. Madrid: Akal, 2006.

FOUCAULT, M.: *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1970.

FOUCAULT, M.: *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France (1977-1978)*. París: Seuil/Gallimard, 2004.

FOURNET, C. y FRÉSIA, M.: *Paysages et imagineries du sentiment romantique: un autre monde*. París, 2003.

GALBRAITH, J. K.: *Les mensonges de l'économie. Vérité pour notre temps*. París: Grasset, 2004.

GALOFARO, L.: *Artscares: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

GARÍ, C.: "Bales de sal, no. De parabellum (Interrogants sobre el paradigma contradictori de l'art com a presència)." En SAIS, C. (ed.): *Francesc Torres. Història del pensament polític europeu des de la Revolució Americana fins a la caiguda del mur de Berlín.*, Girona: Ajuntament de Girona, 1998.

GARRET, P-F.: "Les premiers "son et lumière"." *École Nationale Supérieure de Bibliothécaires*. 1990.

GATHERCOLE, S.: "'I'm sort of sliding around in place...ummm...": Art in the 1970s." En JONES, A. (ed.): *A Companion to Contemporary Art since 1945.*, Londres: Blackwell, 2006, p.60-82.

GAUTHIER, L. (ed.): *Suspended spaces*. Blackjack éditions, 2011.

GENDRON, B.: "Downtown music scene." En TAYLOR, M.J. (ed.): *The downtown book: the New York art scene, 1974-84.*, Princenton: Princenton University Press, 2006, p.41-65.

GRAHAM, D.: "Museum for Gordon Matta-Clark." En GRANATH, O. y HELLEBERG, M. (eds.): *Flyktpunkter: Vanishing points*, Estocolmo: Moderna Museet, 1984, p.103-107.

GRAHAM, D.: "Gordon Matta-Clark." En *Rock my religion 1965-1990.*, Massachusetts: Institute of Technology, 1993, p.194-205.

GRANÉS MAYA, C.: *Aproximación antropológica a procesos de creación artística en contextos inestables*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

GUBERN, R.: "Las desmemorias de la memoria." En CORTÉS, J.M. (ed.): *Lugares de la memoria.*, Valencia: Espai d'art contemporani de Castelló, 2001, p.191-223.

GUILLÉN, E.: *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2007.

HABIB, A.: *L'attrait de la ruine*. Francia: Yellow Now, 2011.

HAMEL, J-F.: "Les ruines du progrès chez Walter Benjamin. Anticipation futuriste, fausse reconnaissance et politique du présent." *Protée* 35 n°2, 2007, p.7-14.

HARDT, M. y NEGRI, A.: *Empire*. París: Exils éditeur, 2000.

HAWKING, S. W.: *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*. Caracas: Crítica, 1988.

HAWKING, S. W.: "Cómo hacer la teoría del tiempo accesible para los historiadores." En HAWKING, S. W. (ed.): *El futuro del espaciotiempo.*, Barcelona: Crítica, 2007, p.83-105.

HELL, J. y SHÖNLE, A. (eds.): *Ruins of Modernity*: Duke University Press, 2010.

HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A.: "Hacer visible el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)" en *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética. Congreso Europeo de Estética.*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2011, p.238-249.

HETZLER, F. M.: "Causality: Ruin Time and Ruins." *LEONARDO* vol. 21, n°1, 1988, p.51-55.

HONOUR, H.: *El Romanticismo*. Madrid: Alianza, 1981.

HUYSEN, A.: "La nostalgia por las ruinas." En HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A. (ed.): *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente.*, Murcia: CENDEAC, 2008, p.35-56.

HUYSEN, A.: *Modernismo después de la Posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2011.

JACOBS, J.: *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2011 (1961).

JARAUTA, F.: "Memoria de Walter Benjamin." *Revista de Occidente*. 137, 1992, p.132-139.

JARQUE, V.: "Doctrina de la alegoría." En JARQUE, V. (ed.): *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin.*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1992, p.127-146.

JIMÉNEZ LOZANO, J.: *Los cementerios civiles y la heterodoxia española*. Madrid: Taurus, 1978.

JIMÉNEZ-BLANCO, M. D.: "El largo camino a casa." *Carta* 5, no. Mínima resistencia, 2014, p.20-24.

JÓA, A., "Paisajes de emoción." *Art&Co* 2, 2008, p.52-55.

JUNG, C. G.: *Mysterium conjunctionis: investigaciones sobre la separación y la unión de los opuestos anímicos en la alquimia*. Madrid: Trotta, 2002.

KOSELLECK, R.: *Los estratos del tiempo. Estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós, 2001.

KOSELLECK, R.: "Reinhart Koselleck: la investigación de una historia conceptual y su sentido socio-político." *Revista Anthropos* 223, 2009.

KRIS, E. y KURZ, O.: *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1982.

KUBLER, G.: *La configuración del tiempo*. Madrid: Alberto Corazón, 1975.

KUNDERA, M.: *El libro de la risa y el olvido*. Barcelona: Seix Barral, 2007 (1978).

LACROIX, S.: *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*. París: L'Harmattan, 2007.

LAMBOTTE, M.: "Les vanités dans l'art contemporain, une introduction." En CHARBONNEAUX, A. (ed.): *Les vanités dans l'art contemporain.*, París: Flammarion, 2005, p.8-51.

LAMOUREUX, J.: "*Frankenstein et Les Ruines de Volney. L'éducation littéraire de la créature.*" *Protée* 35, no. 2, 2007, p.65-73.

LARRAÑAGA, J.: *Instalaciones*. San Sebastián: Nerea, 2001.

LATOUR, B.: *Nunca hemos sido modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Madrid: Debate, 1991.

LAZZARATO, M.: "Tradición cultural europea y nuevas formas de producción y transmisión del saber." En TRAFICANTES DE SUEÑOS (ed.): *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva.*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2004, p.129-145.

LEUTHOLD, S.: *Cross-cultural issues in art. Frames for understanding*. Londres: Routledge, 2011.

LITVAK, L.: *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus, 1980.

LLAMAZARES, J.: *El río del olvido*. Madrid: Punto de lectura, 1990.

LLÁMPARA, Asociación: "Miradas sobre nuevos usos del patrimonio industrial. La fábrica de arenques de Djúpavík (Islandia)." *Llámpara Patrimonio industrial* 2, 2008, p.96-97.

LOMBA, C. y BOZAL, V.: "La violencia." En LOMBA, C. y BOZAL, V. (eds.): *Goya y el mundo moderno.*, Madrid: Fundación Goya en Aragón, 2008, p.255-269.

LUGLIO, D.: "Profond jadis, jadis jamis assez. La ruine: de la trace au signe." En FABRIZIO-COSTA, S. (ed.): *Entre trace(s) et signe(s). Quelques approches herméneutiques de la ruine.*, Alemania: Peter Lang, 2005, p.53-68.

MAC CANNELL, D.: *El turista: una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona: Melusina, 2003.

MACAULAY, R.: *Pleasure of ruins*. Londres: Thames and Hudson, 1963.

MADERUELO, J.: *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori, 1990.

MAH, S.: "El tiempo expandido." En SÁNCHEZ, P. (ed.): *El tiempo expandido*, Madrid: La Fábrica, 2010, p.13-19.

MAKARIUS, M.: *Ruins*. Londres: Flammarion, 2004.

MALMBORG, E. y PERSONS, T.: *Nuevas Historias: Contemporary Photography from Spain*. Estocolmo: Kulturhuset, 2009.

MARCHÁN FIZ, S.: "La poética de las ruinas. Un capítulo casi olvidado de la historia del gusto." *Fragmentos* 6.

MARCOS, B. (comisario): *Declaración de ruina*, Cerezales del Condado, Fundación Cerezales, 2013.

MARCOS, B. (comisario): *Arqueologías del futuro*, Cerezales del Condado, Fundación Cerezales, 2014.

MARCUS, G.: *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 1993.

MARTÍN, A.: *Bleda y Rosa*. Salamanca: Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, 2009.

MARTÍNEZ DE PISÓN, E.: *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

MARTÍNEZ LOREA, I.: "Nostalgias y autenticidades: la producción de imágenes del espacio público urbano." *Zainak: Cuadernos de antropología-etnografía* 31, 2009, p.233-256.

MARTÍNEZ LUNA, S.: "Puntos de suspensión. Lugares sin lugar. Investigación, proyecto y creación en la globalización." *Estudios visuales* 6, 2009, p.50-69.

MARZO, J. L.: "La ruina: el arte en la era de su congelación." En <http://www.soymenos.net/ruina.pdf>, 1991. [Fecha de consulta: Febrero 2011].

MARZO, Jorge Luis. "La ruina anticipada." En http://www.soymenos.net/ruina_anticipada.pdf, 2003. [Fecha de consulta: Febrero 2011].

MATEO DíEZ, L.: "La ruina del cielo." En *El reino de Celama*. Barcelona, 2003.

McCARTHY, C.: *La carretera*. Barcelona, 2006.

MELLADO, J. M.: *Paisaje. El eterno retorno*. Madrid, 2008.

MELVILLE, S.: "El giro entre las ruinas." *Estudios visuales* 6, 2009, p.109-122.

MENDELSON, J.: "Archivos colectivos y autoría individual: la fotografía y las Misiones Pedagógicas." En OTERO URTANZA, E. (ed.): *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936.*, Madrid: Residencia de Estudiantes, 2006, p.158-183.

MENGES, A.: *Stalker, de Andrei Tarkovski: la metáfora del camino*, Madrid: Rialp, 2004.

MICHEL, C.: *Les Halles. La renaissance d'un quartier. 1966-1988*. París: Masson, 1988.

MIRZOEFF, N.: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.

MOFFITT, J.: "The invention of the modern alchemist-artist." En *Alchemist of the avant-garde: the case of Marcel Duchamp.*, Albania: State University of New York Press, 2003, p.37-63.

MOLINUEVO, J. L.: *Magnífica miseria. Dialéctica del Romanticismo*. Murcia: CENDEAC, 2009.

MOLLÁ, Á.: "La poética de las ruinas (I)." *Basa* 12, 1990, p.100-117.

MORANDEIRA ARRIZABALAGA, J. y RIELLO, J. (comisarios): *Atlas [de las ruinas] de Europa*, Madrid, CentroCentro, 2016.

MORENATTI, E., RAMONEDA, M. y GISPERT, O. (comisarios): *Haití. 34 segundos después.*: Caixa Forum, 2011.

MORET, Z.: *Artistas de lo que queda. Las escrituras de escombros*. Madrid: Trama editorial & Fundación Arte y Derecho, 2006.

MOURE, G. (ed.): *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos*. Santiago de Compostela: CGAC, 1996.

MOURE, G. (ed.): *Dan Graham*. Santiago de Compostela: CGAC, 1997.

MUÑOZ, F.: "El tiempo del territorio, los territorios del tiempo." En NOGUÉ, J. y ROMERO, J. (eds.): *Las otras geografías.*, Valencia: Tirant lo Blanch, 2006, p.235-254.

MUSCH, P.: *Le paradoxe du progrès*. Bruselas: Husson, 2009.

NAVARRO, V.: *El subdesarrollo social de España*. Barcelona: Anagrama, 2006.

NOGUÉ, A.: "El paisaje en el arte contemporáneo: de la representación a la experiencia del paisaje." En NOGUÉ, J. (ed.): *El paisaje en la cultura contemporánea.*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, p.155-168.

NOGUÉ, J.: "Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales." En *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias.*, Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña, Universidad Pompeu Fabra, 2011, p.25-41.

NUSSBAUM, M. C.: *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades*. Buenos Aires: Katz, 2010.

OLIVARES, R. (ed.): *100 artistas españoles*. Madrid: Exit, 2008.

ORBASLI, A.: *Tourists in Historic Towns. Urban conservation and heritage management*. Londres: E&FN Spon, 2000.

PARREÑO, J. M.: *Miradas de mujer. 20 fotografías españolas*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2005.

PLANT, S.: *El gesto más radical. La Internacional Situacionista en una época postmoderna*. Madrid: Errata Naturae, 2008.

POHLMANN, U. y COGEVAL, G. (eds.): *Ver Italia y morir*. Madrid: Fundación Mapfre, 2009.

POWER, K.: *Lecturas transversales de la Colección Fundación Marcelino Botín. Cultura, pobreza y megápolis: el arte contemporáneo y la lucha por la supervivencia*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2009.

RAHMANI, Z.: *France, récit d'une enfance*. Paris: Sabine Wespieser, 2006.

RAMÍREZ, J. A.: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza, 1983.

RAMÍREZ, J. A.: *Edificios y sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*. Málaga: Universidad de Málaga, 1983.

RAMÍREZ, J. A.: *Edificios cuerpo*. Madrid: Siruela, 2003.

RAMÍREZ, J. A.: "La reinención del arte (Grandezas y miserias del siglo XX)." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte UAM XVIII*, 2006, p.167-183.

RAMOS, J.: "Un art intérieur et cosmique: la peinture de paysage romantique." En CHALLIER, M. y CAILLE, B. (eds.): *L'invention du*

sentiment aux sources du Romantisme., París: Musée de la Musique, 2002, p.60-69.

RECHT, R.: "'La beauté du mort". Ruskin, Viollet-le-Duc et le sentiment de la perte." En CLAIR, J. (ed.): *Mélancolie: genie et folie en Occident.*, París: Gallimard, 2005, p.342-349.

REVENGA, L. y PEQUEÑO, P.: *Pilar Pequeño*. Sevilla: Caja San Fernando, 2002.

RIBALTA, J.: *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Barcelona: MACBA, 2008.

RIEGL, A.: *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987.

ROFES, O.: "Poéticas sociales y espacios de tránsito: El viaje en bus turístico como una de las Bellas Artes." *Revista de arte Versiones. Teorías y cultura visual contemporáneas* 2, 2009, p.5-16.

ROHRBACH, J., SOLNIT, R. y GOHLKE, F.: *Accommodating nature: the photographs of Frank Gohlke*. Chicago: Center for American Places, 2007.

ROSZAK, T.: *L'Homme/Planète. la désintégration créative de la société industrielle*. París: Stock, 1978.

ROTH, M.: *Irresistible decay: ruins reclaimed*. Los Ángeles: The Getty Research Institute for the History and the Humanities, 1997.

RUBY, I. y RUBY, A.: *Groundscapes. El reencuentro con el suelo en la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

SALETTA, P.: *À la decouverte des Souterrains de Paris*. París: Sides, 1990.

SAMINADAYAR-PERRIN, C.: "Paysages avec ruines: le kitsch et le miroir." En DESHOULIÈRES, V.A. y VACHER, P. (eds.): *La mémoire*

en ruines. Le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p.59-79.

SANDE, J. de: *Juan de Sande: arquitectura y naturaleza*. Murcia, 2008.

SASSEN, S.: *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de sueños, 2003.

SASSEN, S.: *Territorio, autoridad y derechos: de los ensamblajes medievales a los ensamblajes globales*. Buenos Aires: Katz, 2010.

SAULE-SORBÉ, H.: "La récupération du paysage par l'art et par la ville: De l'image et du jardinage comme agents de la récupération du paysage." En MARTÍNEZ DE PISÓN, E. y ORTEGA CANTERO, N. (eds.): *La recuperación del paisaje.*, Madrid: UAM, 2008.

SCHAAL, H. D.: *Ruins: reflexions about violence, chaos and transience*. Stuttgart: Edition Axel Menges, 2011.

SCHAMA, S.: *Le paysage et la mémoire*. París: Seuil, 1999.

SEBALD, W.G.: *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama, 2003.

SKRDLA, H.: *Ghostly ruins: America's forgotten architecture*. Nueva York: Princenton Architectural Press, 2006.

SMITH, M., DAVIDSON, J., CAMERON, L. y BONDI, L. (eds.): *Emotion, Place and Culture*. Inglaterra: Ashgate, 2009.

SMITHSON, R.: *Hotel Palenque: 1969-1972*. Ciudad de México: Alias, 2011.

SOLNIT, R.: *A paradise built in hell. The extraordinary communities that arise in desaster*. Nueva York: Viking, 2009.

SOUTIF, D. (ed.): *Arte y tiempo. Un viaje por la representación del tiempo*. Barcelona: CCCB, 2000.

STAROVINSKI, J.: "L'encre de la mélancolie." *La Nouvelle Revue française* 123, 1963, p.410-423.

STAROVINSKI, J.: *La invención de la libertad. 1700-1789*. Barcelona: Carroggio S.A. de ediciones, 1964.

STEWART, P.J. y STRATHERN, A. (eds.): *Landscape, memory and history: anthropological perspectives*. Londres: Pluto, 2003.

STEWART, S.: *On longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Londres: Duke University Press, 1993.

TAFURY, M.: *The sphere and the labyrinth: avant-gardes and architecture from Piranesi to the 1970s*. Massachusetts: The MIT Press, 1990.

TRÍAS, E.: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1982.

TUAN, YI-FU: *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Barcelona: Melusina, 2007 (1974).

VEGA, J.: "Monumentalizar la ciudad y registrarla, una contribución moderna al conocimiento." *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. LXVI, no. 1, 2011, p.229-240.

VIDAL LORENZO, C. y MUÑOZ COSME, G.: "La ruina visitable." *Ars Longa* 11, 2002, p.125-135.

WAGENSBERG, J., TORENTE, V. y ROCA, J.: *Paraísos indómitos*. Vigo, Sevilla, 2008.

WALKER, J. A. y CHAPLIN, S.: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro, 2002 (1997).

WALPOLE, H.: *El castillo de Otranto*. Madrid: ANAYA, 1992.

WARBURG, A.: *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto piso, 2008 (1988).

WELCHMAN, J. C.: "Pruebas, adaptaciones, rituales." *Carta* 5, no. Mínima Resistencia, 2014, p.28-32.

WILLIAMS, R.: "On structure of feeling." En HARDING, J. y PRIBRAM, E.D. (eds.): *Emotions. A Cultural Studies Reader.*, Nueva York: Routledge, 2009.

WOODWARD, C.: *In Ruins*. Londres: Chatto&Windus, 2001.

YUDICE, G.: *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

ZIZEK, S.: "Against Human Rights." *New Left Review* 34, 2005.

ZULAIKA, J.: "Ruinas/peripheries/transikioak." En JARAUTA, F. (ed.): *Mundialización y periferias.*, San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzkoa, 1998, p.109-122.

ZULAIKA, J.: "Los centros de arte como revitalizadores del tejido urbano." *Inventario. Revista para el Arte*. 7, 2001, p.67-78.

ZULAIKA, J.: "Las ruinas de la teoría y la teoría de las ruinas: sobre la conversión." *Revista de Antropología Social* 15, 2006, p.173-192.

BIBLIOGRAFÍA RUINAS DE LA GUERRA.

AGUILAR FERNÁNDEZ, P.: *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza, 1996.

ALIAGA, J. V. (ed.): *Ejercicios de memoria*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera, 2011.

ALONSO, J. (dir.): *Creadores: Humberto Rivas*, 28:17 min. Televisión Española, 1999, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/creadores/aventura-del-saber-serie-documental-creadores-humberto-rivas/2546076/>. [Fecha de consulta: Noviembre 2014].

AMNISTÍA INTERNACIONAL: *ESPAÑA: PONER FIN AL SILENCIO Y A LA INJUSTICIA. La deuda pendiente con las víctimas de la Guerra Civil española y del régimen franquista*, 2005: <https://doc.es.amnesty.org/cgi-bin/ai/BRSCGI/Poner%20fin%20al%20silencio%20y%20la%20injusticia?CMD=VEROBJ&MLKOB=25260774646>. [Fecha de consulta: Marzo 2012].

AMNISTÍA INTERNACIONAL: *ESPAÑA: La obligación de investigar los crímenes del pasado y garantizar los derechos de las víctimas de desaparición forzada durante la Guerra Civil y el franquismo.*, 2008: http://www.elpais.com/elpaismedia/ultimahora/media/200811/12/espana/20081112elpepunac_1_Pes_PDF.pdf. [Fecha de consulta: Marzo 2012].

ARENDT, H. : *Les origines du totalitarisme*. París: Gallimard, 2002 (1948).

ARENDT, H.: *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1998 (1958).

ARIZMENDI, L. J.: *Albert Speer, arquitecto de Hitler. Una arquitectura destruída*. Pamplona: Eunsa, 1978.

A.R.M.H. Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica:
www.memoriahistorica.org. [Fecha de consulta: Noviembre 2012].

AUGÉ, M.: *Las formas de olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998.

BALSELLS, D.: *Humberto Rivas. El fotógrafo del silencio*.
Barcelona: MNAC, 2006.

BLASCO, J.: "El arte turístico de la memoria.", *Tour-ismes: la
derrota de la dissensió*. Barcelona: Fundació Tàpies, 2004.

BRECHT, B., GROSZ, G. y PISCATOR, E.: *Arte y sociedad*. Buenos
Aires: Calden, 1968.

CANOGAR, D.: "El placer de la ruina." *Exit 24 (Ruinas)*, 2006,
p.24-34.

CARRILLO, J.: "Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los
lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del
tardofranquismo.", *Arte y políticas de identidad*. N°1, 2009,
p.1-22.

CARRILLO, J.: "Del artista como productor... cultural.", en
CABELLO, H. y CARCELLER, A. (eds.) *UEM - Testmadrid*. Madrid:
UEM, 2006, pp. 49-58.

CHARBONNEAUX, A. (ed.) : *Les vanités dans l'art contemporain*.
París: Flammarion, 2005.

CLAIR, J.: *La responsabilidad del artista*. Madrid: Visor, 2000.

CORTÉS, J. M. G. (ed.): *La creación artística como
cuestionamiento: debates realizados en el I.V.A.M.*, Valencia:
Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.

CRUZ RODRÍGUEZ, M.: *Cómo hacer cosas con recuerdos*. Buenos
Aires: Katz Editores, 2007.

CRUZ RODRÍGUEZ, M.: "Recordamos mal.", en HERNÁNDEZ NAVARRO, M. Á. (ed.): *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008, pp. 231-8.

CRUZ RODRÍGUEZ, M.: "Lugares comunes, malentendidos y otras falacias sobre la memoria.", *Exit express* 35, 2008, p.17-20.

DESHOULIÈRES, V. A. y VACHER, P. (eds.): *La mémoire en ruines. Le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.

DÍAZ SÁNCHEZ, J.: "Y los niños. Destino y estatuto de las imágenes de guerra", en CABAÑAS BRAVO, M., LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. y RINCÓN GARCÍA, W. (eds.): *Arte en tiempo de guerra*. Madrid: CSIC, 2009, pp. 233-44.

DIDI-HUBERMAN, G.: *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

FEDERACIÓN ESTATAL DE FOROS POR LA MEMORIA: www.foroporlamemoria.info. [Fecha de consulta: Noviembre 2012].

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, D.: "La guerra nos da forma, o el impacto de las imágenes en una sociedad globalizada.", en CABAÑAS BRAVO, M., LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. y RINCÓN GARCÍA, W. (eds.): *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: CSIC, 2009, pp. 379-88.

FERRÁNDIZ, F.: "The return of Civil War ghosts. The ethnography of exhumations in contemporary Spain.", *Anthropology today* 22, 2006, p.7-12.

FORCADELL ÁLVAREZ, C. y SABIO ALCUTÉN, A.: *Paisajes para después de una guerra: el Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1936-1957)*. Zaragoza: Diputación provincial de Zaragoza, 2006.

FOXÁ, A. d.: "Arquitectura hermosa de las ruinas", *Vértice* 1, 1937.

FREUD, S.: "Lo siniestro.", en HOFFMAN, E.T.A.: *El hombre de la arena*. Palma de Mallorca: Torre del viento, 1974.

GAMERO DE COCA, J.: *La mirada monstruosa de la memoria. Desviaciones de la memoria en la novelística española contemporánea*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2009.

GARCÍA ÁLVAREZ, J.: "Lugares, paisajes y políticas de memoria: una lectura geográfica", *Boletín de la A.G.E.* 51, 2009, p.175-202.

GIL DE BIEDMA, J.: *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

GILI, M.: *Humberto Rivas: la desnudez original*, Madrid: La Fábrica, 1998.

GILLIAM, T.: *Las aventuras del Barón Munchausen.*, Reino Unido, Columbia Pictures International Video, 1988, 126 min.

GOBIERNO DE ESPAÑA. MINISTERIO DE JUSTICIA: *LEY 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura*. *Boletín Oficial del Estado*, Madrid, 2007, p. 53410-53416.

GÓMEZ ISLA, J.: "Recuerdos del olvido", en SÁNCHEZ, P. (ed.): *El tiempo expandido*. Madrid: La Fábrica, 2010, p. 187-92.

GONZÁLEZ, J. y POSNER, A.: "Facture for Change: US Activist Art since 1950.", en JONES, A. (ed.): *A companion for contemporary art since 1945*. Londres: Blackwell, 2006, p. 212-30.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, F. (ed.): *Humberto Rivas : Metáforas de lo invisible*, Canarias, CajaCanarias, 1997.

GONZÁLEZ RODELGO, R.: "El paradigma de Francesc Torres: Memoria y Derechos Humanos.", En *Goya*, Número 355, Abril-Junio 2016, p.160-169.

GONZÁLEZ RODELGO, R.: "De abuelos a nietos: el trauma de la Guerra en la obra de Virginia Villaplana" en *Dolor, represión y censura política en la cultura del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, Proyecto I+D+I: HAR2012-31321, 2015, en prensa.

GONZÁLEZ RODELGO, R.: "Arte, Memoria y Derechos Humanos: terapias para una memoria traumática de posguerra" en GÓMEZ BRAVO, G. y PALLOL, R. (eds.): *Actas del congreso Posguerras. 75 aniversario del fin de la guerra civil española*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 2015.

GRAS BALAGUER, M. (dir.): *Pasaje de ida: artistas latinoamericanos en Barcelona*, Barcelona: Institut Català de Coopreació Iberoamericana; Galería Antonio de Barnola, 1998.

HANHARDT, J. G. y TORRES, F.: "A Transatlantic Dialogue.", en JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. y LUBAR, R. S. (eds.): *Contemporary Transatlantic Dialogues. Art History, Criticism, and Exhibition Practices in Spain and the United States.*, Center for Spain in America, 2013, pp. 59-74.

HALBWACHS, M.: *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

HALBWACHS, M.: *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 2004.

HANHARDT, J. G.: *Francesc Torres: (antología)*, Madrid: Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

HUYSEN, A.: *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

HUYSEN, A.: "Derechos Humanos y la política de la memoria: límites y retos.", en [CCCB] Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2011: <http://www.cccb.org/es/video->

conferencia_d_andreas_huyssen_drets_humans_i_la_politica_de_la_memoria_mits_i_reptes-36400. [Fecha de consulta: Noviembre 2011].

JELIN, E.: *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

JULIÁ, S.: *Hoy no es ayer. Ensayos sobre la España del siglo XX*. Barcelona: RBA, 2010.

KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E. y SAXL, F.: *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza, 2006 (1983).

LIPPARD, L.: "Caballo De Troya: Arte Activista Y Poder." en WALLIS, B. (ed.): *Arte Después De La Modernidad. Nuevos Planteamientos En Torno a La Representación.*, Madrid: Akal, 2001 (1984), p.343-61.

LÓPEZ CUENCA, A.: "El traje del emperador: la mercantilización del arte en la España de los ochenta.", *Revista de Occidente*. 273, 2004, p.21-36.

LOWENTHAL, D.: *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal, 1998 (1985).

LUELMO, J. M. d.: "Sebald y la arquitectura de la memoria.", *Lars. Cultura y ciudad*. 9, 2007, p.14-9.

MAINER, J.-C. y JULIÁ, S.: *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986. La cultura de la Transición*. Madrid: Alianza, 2000.

MARZO, J. L. y MAYAYO, P.: "Artistas frente al olvido" en *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015, p.784-796.

McEVILLEY, T.: "Francesc Torres: el hombre con tres cerebros.", *De la ruptura al "Cul de sac"*. *Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007, pp. 263-374.

MEYER, L.: "Power and Pleasure: Feminist Art Practice and Theory in the United States and Britain" en JONES, A. (dir.): A

Companion to Contemporary Art since 1945. Londres: Blackwell, 2006, p.318.

MOLINERO, C. (ed.): *La Transición, treinta años después*. Barcelona: Península, 2006.

MONEGAL, A., TORRES, F. y RIDAO, J. M.: *En guerra*, Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona: Institut d'Edicions, Diputació de Barcelona, 2004.

MÖNTMAN, N.: "Cómo las instituciones artísticas pueden crear un nuevo sentido de pertenencia" en *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*. Congreso Europeo de Estética, Madrid, Ministerio de Cultura, 2011, p.57-63.

MOREY, M.: "Animal de memoria." *Exit express* 35, 2008, p.21-24.

MOYN, S.: *The Last Utopia. Human Rights in History*. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

MUÑOZ, M. Á. (ed.): *El espacio invisible: (una vuelta al arte contemporáneo)*, Almería: Batarro, 2004.

NIETZSCHE, F.: *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999 (1874).

NORÁ, P. : Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux, en NORÁ, P. (ed.) : *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard, 1997, pp. 23-43.

OFF LIMITS Espacio de Arte: <http://www.offlimits.es/>. [Fecha de consulta: Noviembre 2013].

OLIVARES, R.: "La incomprensible belleza de la tragedia." *Exit* 24 (Ruinas), 2006, p.16-17.

ORTIZ ECHAGÜE, J: "Esto no es Guernica: Fotografías en prensa de la destrucción de Guernica durante la guerra civil española" en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº16, 2010, p.349-368.

RAMÍREZ, J. A.: "De la ruina a la destrucción arquitectónica (para una iconografía del caos)." En C.E.H.A. Comité Español de Historia del Arte: *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura. XVI Congreso Nacional de Historia del Arte.*, Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, 2006.

RAMÍREZ, J. A.: "Francesc Torres: emblemas, alegorías, teatro de la memoria..." En ZEITLIN, M. (ed.): *Too Late for Goya: Works by Francesc Torres.*, Arizona: Arizona State University Art Museum, 1993.

RAVENAL, J. B. : *Vanitas. Meditations on Life and Death in Contemporary Art.* Richmond: Virginia Museum of Fine Arts, 2000.

RESINA, J. R. y WINTER, U.: *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004).* Madrid: Iberoamericana, 2005.

RICOEUR, P.: *La memoria, la historia, el olvido.* Madrid: Trotta, 2003.

RICOEUR, P.: *Grands entretiens : Itinéraires - Paul Ricoeur (version imprimable)*, 2004: <http://www.ina.fr/grands-entretiens/imprimer/HorsSerie/Ricoeur>. [Fecha de consulta: Julio 2012].

RIVAS, H.: *Humberto Rivas: fotografías 1978-1990*, Barcelona: Lunweg; Caixa de Barcelona, 1991.

RIVAS, H.: *Humberto Rivas: los enigmas de la mirada*, Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1995.

RIVAS, H.: *Humberto Rivas*, Burgos: Espacio Caja, 1997.

RIVAS, H.: *Humberto Rivas: España, retrato de fin de siglo*, Madrid: Caja Madrid. Obra Social, 1998.

RIVAS, H.: *Humberto Rivas*, Santiago de Compostela: Centro Calego de Arte Contemporánea, 1999.

RIVAS, H.: *Humberto Rivas: Los misterios de la realidad*. Madrid: Lunwerg, 1999.

RIVAS, H. y ESPARZA, R.: *Salamanca, un proyecto fotográfico*, Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.

RIVAS, H.: *Humberto Rivas*. Galicia: Xunta de Galicia. Centro Galego de Arte Contemporánea, 2004.

RIVAS, H.: *Huellas*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2007.

RIVAS, H.: *Humberto Rivas: iluminar*, Barcelona: Galería Hartmann, 2008.

RIVAS, H.: *Archivo Humberto Rivas*: www.humbertorivas.com. [Fecha de consulta: Noviembre 2012].

ROMERO, P. G. : « De afectos especiales. » *Exit express* 35, 2008, p.25-28.

ROMERO, P. G. : Archivo FX: <http://fxysudoble.com/es/>

ROSLER, M.: *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

SAIS, C. (ed.): *Francesc Torres. Història del pensament polític europeu des de la Revolució Americana fins a la caiguda del mur de Berlín*. Girona: Ajuntament de Girona, 1998.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: "Hermosas, acusadoras ruinas.", *Lars. Cultura y ciudad*. 9, 2007, p.20-5.

SAZATORNIL RUIZ, L. y GARCÍA GUTIÉRREZ, N.: *España en sombras: colección UC de obra grabada*, Oviedo: Cajastur, Obra Social y Cultural, 2005.

SONTAG, S.: *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.

SONTAG, S.: *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1973.

SOLNIT, R.: "La memoria de las ruinas". *Exit* 24 (Ruinas), 2006, p.118-130.

SPEER, A.: *Memorias*. Barcelona: Acantilado, 2001.

STAROVINSKI, J.: "The idea of nostalgia." *Diogenes* 54, 1966, p.81-103.

TORRES, F.: *Ombra: obscuritat relativa*, Barcelona: Carles Camps i Mundó, 1972.

TORRES, F.: *Belchite/South Bronx. Un paisaje Trans-Cultural y Trans-Histórico*. Nueva York: University of Massachusetts at Amherst, 1998.

TORRES, F.: *Plus Ultra*, Berlin: Berliner Künstlerprogramm des DAAD in Zusammenarbeit mit der Nationalgalerie Nationalgalerie Berlin, 1988.

TORRES, F.: *Francesc Torres: la cabeza del dragón*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

TORRES, F.: *El carro de fenc*, Barcelona: Departament de Cultura, 1991.

TORRES, F.: "El libro de la historia del olvido empecinado (anotaciones manuscritas a margen de página)." en ZEITLIN, M. (ed.): *Too Late for Goya: Works by Francesc Torres*. Arizona: Arizona State University Art Museum, 1993, pp. 56-78.

TORRES, F. y LÓPEZ CUENCA, R.: "Conversación: Francesc Torres / Rogelio López Cuenca.", *Lápiz* 99, 1994, p.202-209.

TORRES, F.: *La furia de los santos*, Granada: Diputación Provincial de Granada, 1997.

TORRES, F.: *Francesc Torres: the repository of absent flesh*, Cambridge, Massachusetts: List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, 1998.

TORRES, F.: *Circuitos cerrados*, Madrid: Fundación Telefónica, 2000.

TORRES, F.: "El protocolo.", *La Tribuna*, 29/12/2004.

TORRES, F.: *Oscura es la habitación donde dormimos*. Barcelona: ACTAR, 2007.

TORRES, F.: *Da Capo*. Barcelona: MACBA, 2008.

TORRES, F.: "El arte en el país de las maravillas.", *Exit express* 35, 2008, p.29-33.

TORRES, F.: "The images of memory: a civil narration of history. A photo essay.", *Journal of Spanish Cultural Studies* 9, 2008, p.157-75.

THOMAS, S. : « Assembling history: fragments and ruins. », *European Romantic Review* 14, 2003, p.177-86.

VILARÓS, T. M.: "Banalidad y biopolítica: la Transición española y el nuevo orden del mundo.", en CARRILLO, J. (ed.): *DESACUERDOS* 2. Madrid: MACBA, Arteleku, 2005, pp. 31-56.

VILLAPLANA RUIZ, V.: *Virginia Villaplana*: <http://www.virginiavillaplana.com>. [Fecha de consulta: Noviembre 2013].

VILLAPLANA RUIZ, V.: "TURN IT UP (THE TOOLBOX)! Los saberes situados del arte: pedagogía crítica, prácticas colaborativas, investigación participativa, producción y diseminación del conocimiento inmaterial.", en ÁNGELES, Á. d. l. (ed.): *El arte en cuestión*. Valencia: Diputación de Valencia, 2010, p. 183-204.

VILLAPLANA RUIZ, V.: *El instante de la memoria*. Madrid: Off Limits, 2010.

VILLAPLANA RUIZ, V.: "Memoria colectiva y Mediabiografía como transformación de las narrativas culturales" en *Arte y políticas de identidad*, vol.3, 2010, p. 87-102.

VIRILIO, P. : *Ce qui arrive*. París: Actes Sud - Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2002.

VOLNEY, C. F. C.: *Las ruinas de Palmira o Meditación acerca de las revoluciones de los imperios*. Valencia: Biblioteca de Estudios, 1940.

ZELICH, C. y RIGOL, J. (eds.): *Fotografia contemporania a Catalunya : Primavera Fotografica 1982*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1982.

BIBLIOGRAFÍA RUINAS INDUSTRIALES.

ALBA DORADO, M.I.: *I Congreso Internacional de Investigación sobre Paisaje Industrial*, Sevilla, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, 2011.

ALBA DORADO, M. I.: *Hacia un concepto ampliado de paisaje*. Sevilla, 2011. Inédito.

ALBA DORADO, M.I. y ALBA DORADO, M.A.: *Paisaje y Memoria. Una mirada al paisaje industrial*, Sevilla, [PSJ.exe] Laboratorio del Paisaje Industrial Andaluz, 2011.

ALBA DORADO, M.I. y ALBA DORADO, M.A.: "Encuentros entre arte e industria en un diálogo creativo" en ÁLVAREZ ARECES, M.A. (ed.): *Diseño, Imagen y Creatividad en el Patrimonio Industrial*, Gijón, Asociación de Arqueología Industrial « Máximo Fuertes Acevedo». Industria, Cultura y Naturaleza, 2010, p.363-371.

ALBA DORADO, M.I.: "Un acercamiento al paisaje minero desde su consideración como paisaje cultural" en ROMERO MACÍAS, E. (coord.): *Una apuesta por el desarrollo local sostenible*.

Congreso Internacional sobre el Patrimonio Geológico y Minero, Huelva, 2010, p.825-832.

ALBA DORADO, M. I.: *Intersecciones en la creación arquitectónica. Reflexiones acerca del proyecto de arquitectura y su docencia*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010.

ALBA DORADO, M.I.: *Nuevos paisajes culturales. Acciones conceptuales en el paisaje industrial andaluz en su tratamiento como paisaje cultural*, Junta de Andalucía, BOJA nº 235 de fecha 2 de diciembre de 2009.

ALBET I MAS, A., CLUA, A. ALBET I MAS, A., CLUA, A. y DÍAZ-CORTÉS, F.: "Resistencias urbanas y conflicto creativo: lo público como espacio de reconocimiento" en NOGUÉ, J. y ROMERO, J.(eds.): *Las otras geografías.*, Valencia: Tirant lo Blanch, 2006, p.405-423.

ALDISS, B. (2007 (1965)) *Un mundo devastado*. Barcelona: Edhasa.

ÁLVAREZ ARECES, M. (ed.): *DEL HIERRO AL ACERO. Forjando la historia del patrimonio industrial metalúrgico*. Gijón: INCUNA Asociación de Arqueología Industrial, 2008.

ANDREWS, M.: "Landscape: An Aesthetic Ecology" en LUNA, T. y VALVERDE, I. (dir.): *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, Barcelona, Observatorio del Paisaje de Cataluña, Universidad Pompeu Fabra, 2011, p.73-88.

ANDRIEUX, J. : *Le patrimoine industriel*. París: Presses Universitaires de France : Que sais-je ?, 1992.

ARAMBURU, N.: "Las sombras de las fábricas son alargadas" en VILLA, R. de la (dir.): *Marisa González. Registros domesticados*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, p.73-84.

ARGULLOL, R.: *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado, 2006 (1983).

ARNHEIM, R.: *Arte y entropía: ensayo sobre el desorden y el orden*. Madrid: Alianza, 1980.

ARRIBAS, D.: "Arte Contemporáneo y Patrimonio Industrial.", en RESTREPO MARTÍNEZ, C. y MATA-PERELLÓ, J. M. (eds.): *Libro de actas del IX Congreso Internacional sobre patrimonio geológico y minero*. Andorra: Ayuntamiento de Andorra, 2008, pp. 31-8.

ARRIBAS, D. : « Paisajes industriales. Percepción estética y conflicto social », en ALBA DORADO, M.I.: *I Congreso Internacional de Investigación sobre Paisaje Industrial*, Sevilla, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, 2011, p.51-67.

AUDRERIE, D. : *La notion et la protection du patrimoine*. París: Presse Universitaires de France : Que sais-je ?, 1997.

AUDRERIE, D., SOUCHIER, R. y VILAR, L. : *Le Patrimoine Mondial*. París: Presses Universitaires de France, 1998.

AUSTER, P.: *El palacio de la luna*, Madrid: Anagrama, 1996, p.306-307.

BEAUTY IN DECAY. *Urban Exploration*. Londres: Carpet Bombing Culture, 2010.

BENJAMIN, W.: "París arcaico, catacumbas, demoliciones, ocaso de París" en BENJAMIN, W.: *Libro de los pasajes*, 2005, Akal, Madrid, pp. 109-126.

BENJAMIN, W.: *Tesis sobre la historia*, México: UACM, 2008 (1940).

BERQUE, Augustin : *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, París, Éditions de la Villette, 2006

BESSE, J-M.: "L'espace du paysage. Considérations théoriques" en LUNA, T. y VALVERDE, I. (dir.): *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, Barcelona, Observatorio del Paisaje de Cataluña, Universidad Pompeu Fabra, 2011, p.7-24.

BOYM, S.: *The future of nostalgia*. Nueva York: Basic Books, 2001.

BUCCI-GLUCKSMANN, C.: *L'Oeil cartographique de l'art*. París: Galilée, 1996.

CALVO CAPILLA, S.: *Espacio, música y naturaleza. Monumentos públicos de Eduardo Chillida*. Centro Virtual Cervantes. <http://cvc.cervantes.es/actcult/chillida/acerca/calvo.htm> [Fecha de consulta: Julio 2015].

CAÑIZARES RUIZ, M. C.: *Territorio y patrimonio minero-industrial en Castilla-La Mancha*. Cuenca: UCLM, 2004.

CAÑIZARES RUIZ, M. C.: "El atractivo turístico de una de las minas de mercurio más importantes del mundo: el parque minero de Almadén (Ciudad Real)." en *Cuadernos de Turismo* 21, 2008, p.9-31.

CAÑIZARES RUIZ, M. C.: "Patrimonio minero y territorio en la Borgoña Francesa. El "Museo de la mina" de Blanzay.", *De Re Metallica* 14, 2010, p.13-22.

CARERI, F.: "Anti-walk" en *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p.68-118.

Club Sierra: www.sierraclub.org [Fecha de consulta: Octubre 2014].

CASANELLES I RAHÓLA, E.: "Nuevo concepto de Patrimonio Industrial, evolución de su valoración, significado y rentabilidad en el contexto internacional" en *Bienes Culturales. Revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español* 7, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, p.59-70.

CONSEJO DE EUROPA: *Convenio Europeo del Paisaje hecho en Florencia el 20 de Octubre del 2000*, Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural Español, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2008, <http://ipce.mcu.es/pdfs/convencion-florencia.pdf>. [Fecha de consulta: Mayo 2013].

CRUZ, L.: "Plan Nacional de Patrimonio Industrial: apuntes teóricos y conceptuales" en *Bienes Culturales. Revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español* 7, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, p.31-42.

CRUZ PÉREZ, L. y ESPAÑOL ECHANIZ, I.: "Los paisajes de la industrialización.", en *Bienes Culturales. Revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español* 7, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, p.119-31.

DÉBORD, G.: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pretextos, 2000.

DEMOS, T.J.: "The Politics of Sustainability: Art and Ecology." En MANACORDA, F. y YEDGAR, A. (eds.): *Radical nature: art and architecture for a changing planet, 1969-2009.*, Londres: Koenig Books, 2009, p.17-30.

DURAND, R.: *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

EDENSOR, T.: *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*. Oxford: Berg, 2005.

ENGUITA, L. y MARTÍNEZ, C. (eds.): *Arruinados*. Madrid: MRS La Asociación, 2004.

EUSKAL TELEBISTA: *Lemoiz, la central fantasma*, documental, 68min, País Vasco, Euskal Telebista, 2006.

GILCHRIST, M. y LINGWOOD, J.: "La ruina de los límites anteriores.", en CASANOVA, M. (ed.): *Robert Smithson. El paisaje entrópico*. Valencia: IVAM, 1993, pp. 9-16.

GONZÁLEZ, M.: *La fábrica: registros hiperfotográficos e instalaciones*. Madrid: Fundación Telefónica, 2000.

GONZÁLEZ, M.: *Nuclear LMNZ, mecanismos de control*. Burgos: Caja Burgos, 2004.

GONZÁLEZ, M.: *Naturaleza agredida. Central Nuclear de Lemóniz*, 2003-2006. Vídeo 5'08min. Consultado en: <http://www.marisagonzalez.com/lmnz/naturaleza/naturaleza.htm> [Fecha de consulta: Julio 2015].

GONZÁLEZ, M.: "The Destruction of a Nuclear Plant", *Leonardo Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*, M.I.T, Vol. 41, number 2, 2008, p.106-109.

GONZÁLEZ RODELGO, R.: « Territorio abandonado: transgresión en la mirada al paisaje industrial» en ÁLVAREZ ARECES, M. (ed.): *Espacios Industriales Abandonados. Gestión del patrimonio y medio ambiente*, Gijón, Asociación de Arqueología Industrial « Máximo Fuertes Acevedo». Industria, Cultura y Naturaleza, 2015.

HARVEY, D.: "El derecho a la ciudad" en *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal, 2013, p.19-49.

HAUSER, S.: "Making museums of industrial heritage sites: practices of remembrance" en OSWALT, P. (ed.): *Shrinking cities. Volume 2. Interventions*. Alemania: Hatje Cantz, 2006, p.816-822.

HERMOSO, B. y CONESA, Ch.: "Viaje a la central dormida de Lemóniz" en *elmundo.es* 26 Febrero 2006: <http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2006/335/1140797449.html>. [Fecha de consulta: Julio 2015].

HERNANDO, J.: "Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica." En RAMÍREZ, J.A. y CARRILLO, J. (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI.*, Madrid: Cátedra, 2004, p.53-126.

HIDALGO GIRALT, C.: "Principales actuaciones de recuperación del patrimonio minero en la montaña palentina. La reconfiguración de un municipio minero: San Cebrián de Mudá.", *Lámpara Patrimonio industrial* 2, 2008, 55-64.

HIDALGO GIRALT, C., PALACIOS, A. J. y FERNÁNDEZ PIÑAR, C.: "La arquitectura del hierro en Madrid: nuevos usos para antiguas construcciones.", en ÁLVAREZ ARECES, M. (ed.): *DEL HIERRO AL ACERO. Forjando la historia del patrimonio industrial metalúrgico*. Gijón: INCUNA Asociación de arqueología industrial, 2008, pp. 49-58.

HIERNAUX, D.: "Paisajes fugaces y geografías efímeras en la metrópolis contemporánea.", en NOGUÉ, J. (ed.) *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, pp. 243-62.

INSTITUTO DE PATRIMONIO CULTURAL ESPAÑOL (IPCE): *Plan Nacional de Patrimonio Industrial*, 2011: http://ipce.mcu.es/pdfs/PN_PATRIMONIO_INDUSTRIAL.pdf. [Fecha de consulta: Septiembre 2014].

JENKINS, W.: *New topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Nueva York: 1975.

JONES, A.: *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Londres: Blackwell, 2006.

KANT, I.: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005 (1764). Traducción y análisis de Dulce María GRANJA CASTRO.

KAYE, N.: *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*. Londres: Routledge, 2006.

KWON, M.: "One Place After Another. 1997.", en KOCUR, Z. y LEUNG, S. (eds.): *Theory in Contemporary Art since 1985*. Londres: Blackwell, 2011, pp. 32-54.

LABRADOR, N.: *Territorio abandonado*: www.territorioabandonado.org

LABRADOR, N.: *Entrevista a Nacho Labrador por Raquel González*, Requena, 14 de Septiembre de 2014. Inédita.

LAPLACE-TREYTURE, D. : « Les valeurs du paysage dans les guides touristiques : l'exemple de trois guides récents de la ville de Bordeaux. », en MARTÍNEZ DE PISÓN, E. y ORTEGA CANTERO, N. (eds.) : *Los valores del paisaje*. Madrid: UAM, 2009, pp. 199-214.

LEE, P. M.: *Chronophobia: on time in the art of the 1960's*. Massachusetts: The MIT Press, 2004.

LINGWOOD, J.: *Robert Smithson / Bernd&Hilla Becher*. Oporto: Museu Serralves, 2002.

LINGWOOD, J. y GILCHRIST, M.: *Robert Smithson: el paisaje entrópico: una retrospectiva*. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993.

MAKARIUS, M.: « Les pierres du temps. Archéologie de la nature, géologie de la ruine. », *Protée* 35, 2007, p.75-80.

MARRODÁN, E.: "De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo.", *Bienes Culturales. Revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español* 7, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, p.103-17.

MATTA-CLARK, G.: "Entrevista con Donald Wall" en MOURE, G. (ed.): *Gordon Matta-Clark*, Madrid, MNCARS, 2006, pp.53-71.

Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Gobierno de España: *Plan Nacional de Patrimonio Industrial*, España, 2011.

MIRÓ, N.: "Los tiempos de un lugar", en MIRÓ, N. (ed.): *Los tiempos de un lugar*. Huesca: CDAN Fundación Beulas, 2008, pp. 7-40.

MIYAZAKI, Hayao: *Nausicaä del Valle del Viento*, 116min. Japón: Estudio Ghibli, 1984.

MUÑOZ, F.: "El patrimonio construido como paisaje. El paisaje construido como patrimonio." En CONSORCIO DE LA CIUDAD DE TOLEDO (ed.): *Arqueología, Patrimonio y Paisajes Históricos para el*

siglo XXI. *ACTAS del VI Congreso Internacional de Musealización de Yacimientos y Patrimonio*. Toledo: Consorcio de Toledo, 2010, p. 41-56.

NINJALICIOUS: *Access all areas: a user's guide to the art of urban exploration*. Canadá. 2005.

ORGANIZACIÓN DE NACIONES UNIDAS: "Chapter 2: Towards Sustainable Development" en *A/42/427. Our Common Future: Report of the World Commission on Environment and Development*, <http://www.un-documents.net/our-common-future.pdf>. [Fecha de consulta: Julio 2015].

OSWALT, P. (ed.): *Shrinking cities. Volume 2. Interventions*. Alemania: Hatje Cantz, 2006.

PAYS, B.: *La gestion de patrimonine*. París: Presses Universitaires de France, 1992.

RAQUEJO, T.: *Land art*, San Sebastián, Nerea, 1998.

ROTH, M. y SMITHSON, R.: "An Interview with Robert Smithson (1973)" en TSAI, E. y BUTLER, C. (eds.): *Robert Smithson*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art Los Angeles & University of California Press, 2004, p. 80-94.

SÁNCHEZ BALMISA, A. (ed.): *Una fábrica, una máquina, un cuerpo -- : arqueología y memoria de los espacios industriales*. Lleida: Centre d'Art La Panera, 2009.

SEVERCAN, Y.C. y BARLAS, A.: "The Conservation of Industrial Remains as a Source of Individuation and Socialization." En *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 31.3, 2007, p.675-682.

SHAPIRO, G.: "El tiempo y sus superficies: postperiodización.", en HERNÁNDEZ NAVARRO, M. Á. (ed.): *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008, pp. 95-129.

SHERIDAN, S. L.: "Sistemas Generativos" en GONZÁLEZ, M.: *La fábrica: registros hiperfotográficos e instalaciones*. Madrid: Fundación Telefónica, 2000.

SMITHSON, R.: "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey // 1967" en DILLON, B. (ed.): *Ruins. Documents of Contemporary Art*, Massachusetts, The MIT Press, 2011, p.46-51.

SMITHSON, R.: "Proposal for the reclamation of a strip mine site in terms of Earth Art and its relation to the Ohio State University Conference on Art Education (1972)" en FLAM, J. (ed.): *Robert Smithson: The Collected Writings*, Los Angeles, University of California Press, 1996, p.379-380.

SMITHSON, R.: "Entropy made visible. Interview by Alison Sky 1973" en FLAM, J. (ed.): *Robert Smithson: The Collected Writings*, Los Angeles, University of California Press, 1996, p.301-309.

STIMSON, B.: "The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher", en *Tate Papers* nº1, Spring 2004: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/photographic-comportment-of-bernd-and-hilla-becher>. [Fecha de consulta: Septiembre 2016].

STRUGATSKI, Arcadi y Boris: *Picnic junto al camino*, Barcelona, Ediciones B, 2001.

TRIGG, D.: *The Aesthetics of Decay. Nothingness, Nostalgia, and the Absence of Reason*. Nueva York: Peter Lang, 2006.

TARKOVSKY, A.: *Stalker*. 120 min. Rusia, 1979.

VERDASCO, A., PIZARRO, M.J. y RUEDA, O.: "Estrategia de intervención para reconvertir un espacio industrial abandonado: la Tabacalera de Madrid" en ÁLVAREZ ARECES, M. (ed.) *Espacios industriales abandonados. Gestión del Patrimonio y Medio Ambiente*, Gijón, INCUNA Asociación de Arqueología Industrial, 2015.

VILLA, R. de la (dir.): *Marisa González. Registros domesticados*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.

VILLARES, R. y BAHAMONDE, A.: *El mundo contemporáneo. Del siglo XIX al XXI*. Madrid: Taurus, 2012.

BIBLIOGRAFÍA RUINA COTIDIANA.

ALARIO TRIGUEROS, M.: "El turismo rural en España.", en GOBIERNO DE ESPAÑA. Ministerio de Agricultura Pesca y Alimentación (ed.): *Atlas de la España Rural*, Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 2004, p.356-358.

ALDISS, B.: *Un mundo devastado*. Barcelona: Edhasa, 2007 (1965).

ALMÁRCEGUI, L.: *Wastelands Map Ámsterdam, a guide to the empty sites of the city*, Amsterdam, Stedelijk Museum Bureau, 1999.

ALMÁRCEGUI, L.: *Lara Almárcegui: exposición documental. Demoliciones, descampados, huertas urbanas*, Murcia, Centro Párraga, 2003.

ALMÁRCEGUI, L. MURRÍA, A. y PERREAU, D.: *Lara Almárcegui*, Arles, Actes-Sud, 2005.

ALMÁRCEGUI, L.: *Guide to the undefined places of Lund*, Lund, Lund Konstkal, 2005.

ALMÁRCEGUI, L.: *Guia de terrenos baldíos de São Paulo: uma seleção dos lugares vazios mais interessantes da cidade*, São Paulo, 2006.

ALMÁRCEGUI, L.: *Guide to Al Khan: an empty village in the city of Sharjah*, Sharjah International Arts Biennial, 2007.

ALMÁRCEGUI, L.: *Guía de descampados de la Ría de Bilbao*, Bilbao, Sala Rekalde, 2008.

ALMÁRCEGUI, L.: *Ruins in the Netherlands XIX-XXI*, Rotterdam, Episode publishers, 2008.

ALMÁRCEGUI, L.: *Ruines de Bourgogne XIX-XXI*, Dijon, Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne, 2009.

ALMÁRCEGUI, L.: *Lara Almarcegui: Secession*, Berlín, Revolver, 2010.

ALMÁRCEGUI, L.: "Bajar al subterráneo recién excavado", Intervención artística de Lara Almarcegui dentro de la Edición 2010 de *Madrid Abierto*: www.madridabierto.com. [Fecha de consulta: Junio 2010].

ALMÁRCEGUI, L.: *Madrid subterráneo*, Madrid, La Librería, 2012.

ÁLVAREZ, M., GARCÍA, E., TRAPIELLO, R. y TRAPIELLO, G: *Nación Rotonda*, en <http://www.nacionrotonda.com/>. [Fecha de consulta: Junio 2015].

ÁNGELES, A. de los (coord.): *Registros contra el tiempo*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2006.

ATTLEE, J. y LE FEUVRE, L.: *Gordon Matta-Clark: the space between*, Tucson, Nazraeli Press, 2003.

AUGÉ, M.: *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la modernidad*, Barcelona, Gedisa editorial, 2008.

AUGÉ, M.: *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2008.

AUKEN, Margrete: "Impacto de la urbanización extensiva en España en los derechos individuales de los ciudadanos europeos, el medio ambiente y la aplicación del Derecho comunitario, con fundamento en determinadas peticiones recibidas 2008/2248(INI)" en *Parlamento Europeo*:

<http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A6-2009-0082+0+DOC+XML+V0//ES>. [Fecha de consulta: Marzo 2015].

AUSTER, P.: *El país de las últimas cosas*. Barcelona: Anagrama, 2009 (1987).

BAIGORRI, L.: *Vídeo: Primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*, Madrid, Brumaria, 2007.

BENLLOCH SERRANO, P.: *Ocho visiones: Distrito C*. Madrid: Fundación Telefónica, 2007.

BLANCO CARRASCO, J.P.: *Las Hurdes. Aislamiento, pobreza y redención social (siglos XVI al XX)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2008.

BLANCO, P., CARRILLO, J., CLARAMONTE, J. y EXPÓSITO, M. (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

BLAYNEY BROWN, D.: *Romanticism*. Londres: Phaidon, 2001.

BONET CORREA, A. et al.: *Becarios Endesa 7: Museo de Teruel*, Teruel, Museo de Teruel, 2004.

BORJA-VILLEL, Manuel (comisario): *Hans Haacke: castillos en el aire*, Madrid, MNCARS, 2012.

BOURRIAUD, N.: "Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica.", en HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A. (ed.): *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente.*, Murcia: CENDEAC, 2008, p. 17-33.

BOURRIAUD, N. (coord.): *Estratos. Proyecto de arte contemporáneo*, Murcia, Consejería de Cultura, Juventud y Deportes. Dirección general de bienes culturales, 2008.

BOZAL, V.: "Las Misiones Pedagógicas en el marco de la cultura republicana.", en OTERO URTANZA, E.: *Las misiones pedagógicas 1931-1936.*, Madrid: Residencia de Estudiantes, 2006, p. 114-129.

BUCKWELL, A.: "Rural development in EU" en *Economía Agraria y Recursos Naturales*, vol.6, nº12, 2006, pp.93-120.

CABELLO, H. et al.: *UEM TestMadrid*, Madrid, Universidad Europea de Madrid, 2006.

CALATRAVA ESCOBAR, J., y J.A. GONZÁLEZ ALCANTUD. *La ciudad: paraíso y conflicto*. Madrid: Abada, 2007.

CANDELA, I.: *Sombras de ciudad. Arte como contradiscurso al desarrollo urbano en Nueva York. 1990-1970*, Madrid, Alianza, 2007.

CAPITEL, A.: *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias. SUMMA ARTIS VOL. XLI*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.

CARERI, F.: *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

CARNICER, R.: *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*, Barcelona, Seix Barral, 1964.

CARERI, F. et al.: *Juan Gopar y Lara Almárcegui: taller-exposición en el Centro Atlántico de Arte Moderno*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2006.

CARRILLO, J.: "Habitar y transitar: reflexiones sobre los espacios de la vida en el arte actual" en RAMÍREZ, J.A. y CARRILLO, J. (eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2004, pp.127-155.

CASTRO FLÓREZ, F.: *El ángel exterminador: a room from Spanish contemporary art*, Madrid, SEACEX, 2010.

CHILLIDA, A.: *Paisaje & Memoria*, Madrid, La Casa Encendida, 2004.

CLAIR, J.: "L'Ange de l'Histoire. Mélancolie et temps modernes » en CLAIR, J. (dir.): *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005, pp.433-495.

COOKE, L. y CRIMP, D. (dir.): *Manhattan, uso mixto: fotografías y otras prácticas artísticas desde 1970 al presente.*, Madrid: MNCARS, 2010.

CORBEIRA, D. (ed.): *Construir o... deconstruir?: Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

CORTÉS, J. M.: *Ciudades Invisibles. Siete miradas contemporáneas sobre Valencia*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.

CORTÉS, J.M.: *Contra la arquitectura. La urgencia de (re)pensar la ciudad*. Valencia, 2000.

CORTÉS, J.M.: "Lugares de la memoria" en *Lugares de la memoria*, Valencia, Espai d'art contemporani de Castelló, 2001, p.31-155.

CROW, T.: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002.

DANNORITZER, Cosima: *Comprar, tirar, comprar. La historia secreta de la obsolescencia programada*. 1h 17min: RTVE, 2011.

DAVILA, T.: *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, París, Editions du Regard, 2002.

DÉBORD, G.-E.: "Introducción a una crítica de la geografía urbana" en BORJA-VILLEL, M. (dir.): *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956*, Barcelona, MACBA-MNCARS, 2007, p.690-694.

DE DIEGO, E.: *Contra el mapa*. Madrid: Siruela, 2008.

DELGADO BUJALANCE, B. y OJEDA RIVERA, J.F.: "La comprensión de los paisajes agrarios españoles. Aproximación a través de sus representaciones" en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 51, Murcia, 2009, p.93-126.

DIAMOND, J.: *Colapso. Por qué unas sociedades perduran y otras desaparecen*. Barcelona: De Bolsillo, 2007.

DÍAZ-GUARDIOLA, J.: "Lara Almarcegui: "No hay paisajes. Hay territorios.""", *ABC*, 12 Julio 2012. Versión digital: <http://www.abc.es/20120705/cultura-cultural/abci-lara-almarcegui-paisajes-territorios-201207051654.html>. [Fecha de consulta: Febrero 2015].

DISERENS, C. y GOMILA, F. (dir.): *Colisiones*, San Sebastián, Arteleku, 1995.

DISSERENS, C.: *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM, 1993.

DISSERENS, C.(ed.): *Gordon Matta-Clark*, Londres, Phaidon, 2006.

ENGUITA, L. y MARTÍNEZ, C. (coord.): *Arruinados*, Madrid, RMS La Asociación, 2004.

ESPUELAS, F.: *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1999.

EUROPEAN GRADUATE SCHOOL: *Lewis Baltz biography*, www.egs.edu/faculty/lewis-baltz/biography [Fecha de consulta: Marzo 2015].

FERNÁNDEZ, H. y MAH, S.: *Empirismos. Nuevos lenguajes documentales en España y Portugal*, Madrid, La Fábrica Editorial, 2005.

FOSTER, H.: "El artista como etnógrafo" en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p.175-208.

FLÜGGE, M. y FLECK, R. (eds.): *Hans Haacke: for real: works 1959-2006*. Hamburgo, Berlín: Deichtorhallen, Akademie der Künste, 2007.

FORO PARA UN ZORROZAURRE SOSTENIBLE: <http://www.zorrozaurre.org/>
[Fecha de consulta: Febrero 2015].

FRANCÉS, F.: "La ciudad, disculpa para pensar" en *Lara Almárcegui. Materiales de construcción*, Málaga, CAC, 2007, p.8-11.

FREYBERGER, G.: "La dimensión pública del arte contemporáneo. El arte necesario: intervenciones artísticas efímeras en espacios públicos" en *X Congreso de Geocrítica. Actas*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008.

FREUD, S.: "Lo siniestro" en HOFFMANN, E.T.A.: *El hombre de la arena*. Palma de Mallorca: Torre del viento, 1974.

FUSI, L. y PIERINI, M. (dir.): *Gordon Matta-Clark*, Milán, Silvana Editoriale, 2008.

GONZÁLEZ GARCÍA, A.: *Arte y terror*, Barcelona, Muditó&Co, 2008.

GONZÁLEZ-SANCHO, E. (dir.): *1 : 1 x temps : quantités, proportions et fuites*, Dijon, FRAC Bourgogne, 2007.

GONZÁLEZ RODELGO, R.: « Guías de ruinas de Lara Almárcegui: una mirada a las ruinas industriales desde el arte » en ÁLVAREZ ARECES, M.A. (ed.): *Diseño, Imagen y Creatividad en el Patrimonio Industrial*, Gijón, Asociación de Arqueología Industrial «Máximo Fuertes Acevedo». Industria, Cultura y Naturaleza, 2010.

GONZÁLEZ RODELGO, R.: « Lo marginal de lo ruinoso: una aproximación a la obra de José Luis Viñas » en *Sociedades en crisis: Europa y el concepto de estética*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010, p.226-230.

GONZÁLEZ RODELGO, R.: « *Los inadaptados (León-Oeste) 2009/2010*: serie de obras sobre papel de José Luis Viñas» en C.E.H.A. COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE: *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. XVIII Congreso C.E.H.A.*, Universidad de Santiago de Compostela, 2010, p.659-674.

GRAHAM, D. et al.: *La ville, le jardin, la mémoire. Académie de France à Rome Villa Médicis*, París, Paris-Musées, 2000.

GUASCH, A.M.: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000.

HALBWACHS, M.: "La memoria colectiva y el espacio" en *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p.131-162.

HARVEY, D.: *Espacios de esperanza*, Madrid: Akal, 2003.

HARVEY, D.: "El arte de la renta: la globalización y la mercantilización de la cultura" en *Espacios del capital*, Madrid, Akal, 2007.

HARVEY, D.: *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, Madrid: Akal, 2013.

HERREROS, J.: "Lara Almárcegui at Work" en *Lara Almárcegui. Materiales de construcción*, Málaga, CAC, 2007, p.12-17.

HIERNAUX, D.: "Paisajes fugaces y geografías efímeras en la metrópolis contemporánea.", en NOGUÉ, J. (ed.): *La construcción social del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, 243-262.

HONTORIA, J.: "Entrevista a Lara Almárcegui" en *ElCultural.es* 17 Abril 2008, <http://www.elcultural.es/HTML/20080417/ARTE22949.asp> [Fecha de consulta: Junio 2008].

HUICI, F.: "Robinsón en la ciudad" en BONET CORREA, A. et al.: *Becarios Endesa 7: Museo de Teruel*, Teruel, Museo de Teruel, 2004.

HUYSEN, A.: "El vacío rememorado: Berlín como espacio en blanco", en *En busca del futuro perdido*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p.191-215.

IGLESIAS, F.: "El arte permite conocer la realidad" en *ABC*, 25 Febrero 2013. Versión digital: <http://www.abc.es/local-castilla-leon/20130225/abci-arte-permite-conocer-realidad-201302251010.html>. [Fecha de consulta: Febrero 2015].

ITURRIOZ, M. (ed.): *Montserrat Soto. Del umbral al límite*. Guipuzcoa: Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2004.

JACOB, M. J.: *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1985.

JARQUE, F.: "Lara Almarcegui y la ambigua magia de los descampados" en *ElPaís*, 14 Enero 2013. Versión digital: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/11/actualidad/1357921788_198485.html. [Fecha de consulta: Febrero 2015].

JEANPIERRE, L.: "Nouvelle métropole. Métamorphose du sensible et mutation du régime des arts", en MACEL, CH., BIRNBAUM, D. y GUILLAUME, V., (eds.): *Airs de Paris*, París: Centre Pompidou, 2007, p.46-49.

JENKINS, S. (ed.): *City slivers and fresh kills: the films of Gordon Matta-Clark*, San Francisco, Cinematheque, 2004.

JENKINS, W.: *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, Nueva York, International Museum of Photography at George Eastman House, 1975.

KANTOR, T.: *Teatro de la muerte y otros ensayos, 1944-1986*. Barcelona: Alba, 2010.

KOSUTH, J.: "The Artist as Anthropologist" en *Art after Philosophy and After: collected writings, 1966-1990.*, Cambridge, Massachussets: MIT Press, 1991 (1975), p. 107-128.

KOTZ, L.: "Images + Text: Reconsidering Photography in Contemporary Art" en JONES, A. (ed.): *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Londres: Blackwell, 2006, p.512-533.

KWON, M.: "One Place After Another. 1997." En KOCUR, Z. y LEUNG, S. (eds.): *Theory in Contemporary Art since 1985.*, Londres: Blackwell, 2011, p.32-54.

LACROIX, S.: *Ruine.*, París: Éditions de la Villette, 2008.

LATORRE, A.: *Cuestiones de Arte Político*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 2005.

LEE, P.M.: *Object to be destroyed. The work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge (Massachusetts), MIT Pres, 2000

LINDÓN, A. "La espacialidad de la vida cotidiana. Hologramas socio-territoriales de la cotidianeidad urbana.", en NOGUÉ, J. y ROMERO, J. (eds.): *Las otras geografías.*, Valencia: Tirant lo Blanch, 2006, p. 425-446.

LIPPARD, L.: "The Geography of Street Time: A Survey of Street Works Downtown.", en BLOCK, R. (ed.): *SoHo: Downtown Manhattan.*, Berlín: Akademie der Künste-Berliner Festwochen, 1976, p. 181-210.

LIPPARD, L.: *On the beaten track: tourism, art and place*, Nueva York, The New Press, 1992.

LIPPARD, L.: *The Lure of the Local: senses of place on a multicentered society*, Nueva York, New Press, 1997.

LIPPARD, L.: "Acerca de cómo no ví el Guggenheim Bilbao" en GUASCH, A.M. y ZULAIKA, J.(eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid, Akal, 2007, pp.63-74.

MANZANO, J. (dir.): *Lara Almarcegui. Materiales de construcción : Sala de exposiciones Espacio 2, CAC Málaga : 106 toneladas de grava, 57 toneladas de arena , 24 toneladas de cemento, 2*

toneladas de acero, 3 toneladas de escayola, 0.2 toneladas de pintura, Málaga, CAC Málaga, 2007.

MAROT, S.: *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, A.: "Arqueología del presente.", en *Terceras Jornadas sobre Investigación en Arquitectura y Urbanismo. Actas*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, 2009.

MARZO, J. L. y MAYAYO, P.: *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.

MATEO DÍEZ, L.: "El espejo de la ficción" en ANDRES-SUÁREZ, I. y CASAS, A.(ed.): *Luis Mateo Díez: Cuadernos de Narrativa*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

MATTA-CLARK, G.: *Circus. The Caribbean Orange*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1978.

MENÉNDEZ REYES, M.: *Guerra a los demolidores. Reflexiones sobre una conversación con Lara Almarcegui*, Madrid, Ayuntamiento de Alcobendas, 2007.

MERINO, J.M.: "La ruina del cielo de Luis Mateo Díez. Una culminación" en ANDRES-SUÁREZ, I. y CASAS, A.(ed.): *Luis Mateo Díez: Cuadernos de Narrativa*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

MOLINERO, F.(ed.): *Atlas de la España Rural*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 2004.

MOLINO, Sergio del: *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Turner, 2016.

MONTANER, J.M.: "Vulnerabilidades urbanas: separar, olvidar, deshabitar.", en NOGUÉ, J. y ROMERO, J. (eds.): *Las otras geografías.*, Valencia: Tirant lo Blanch, 2006, p. 353-368.

MONTANER, J.M.: "Reciclaje de paisajes: condición posmoderna y sistemas morfológicos.", en NOGUÉ, J. (ed.): *El paisaje en la cultura contemporánea.*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, 233-248.

MONTESINOS, A. (dir.): *Permanencias difusas*, Burgos, Caja de Burgos, 2005.

MORIENTE, D.: *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo.* Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2010.

MOURE, G.(dir): *Gordon Matta-Clark*, Madrid, MNCARS, 2006.

MUÑOZ, F.: *Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales.* Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

NEUMANN, E.: *Hans Haacke. Conceptual Art and Institutional Critique*, en http://ewaneumann.com/websites/haacke/institutional_critique.html. [Fecha de consulta: Marzo 2015].

NOGUÉ, J.: "Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. Retos y dilemas" en *Ería*, nº73-74, 2007, p.373-382.

OBSERVATORIO METROPOLITANO DE MADRID (eds.): "Introducción" en *Paisajes devastados. Después del ciclo inmobiliario: impactos regionales y urbanos de la crisis.* Madrid: Traficantes de Sueños, 2013, p.15-20.

OCKMAN, J.: "La nueva política del espectáculo: "Bilbao" y la imaginación global" en LASANSKY, M. y MCLAREN, B.: *Arquitectura y turismo. Percepción, representación y lugar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p.261-274.

ORTEGA CANTERO, N.: "Hábitat rural." en GIL OLCINA, A. y GÓMEZ MENDOZA, J. (coord.): *Geografía de España*, Barcelona, Ariel, 2001, p.328-340.

ORTEGA CANTERO, N.: "Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936)" en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 51, 2009, pp.25-49.

OSWALT, P. (ed.): *Shrinking cities. Volume 2. Interventions*. Alemania: Hatje Cantz, 2006.

PICAZO, G.: *Paisajes después de la batalla*. Lleida: Centre d'Art la Panera, 2004.

PICAZO, G.: *Archivo de archivos 1998-2006. Montserrat Soto amb la col.laboració de Gemma Colesanti*. Lleida: Centre d'Art la Panera, 2007.

PINOCHET COBO, C.: "Arte y antropología. En torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar", *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, Vol.5, Nº1, 2013, p.74-81.

POWER, K., María BENÍTEZ DUEÑAS, I.M. y DAVY, M.: *Tracking Madrid. Montserrat Soto*. Madrid: MNCARS, 2005.

PROPP, V.: *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1985, (trad.: F.Díez del Corral).

PUENTE LOZANO, P.: "Viajes por los paisajes urbanos posmodernos. O de cómo ubicarse en medio del caos.", *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*. 51 (2009): 275-304.

PUENTE LOZANO, P.: "Los pueblos deshabitados del Sobrepuerto (Huesca) y su memoria amarilla" en *Actas del XII Coloquio de Geografía, Turismo, Ocio y Recreación*, Madrid, Universidad Carlos III, 2010.

RAMÍREZ, J.A.: "Pavimento, suelo, tierra (de promisión)" en *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid, MNCARS, 2007.

RAMÍREZ BLANCO, J.: "Los descampados de promisión de Lara Almarcegui" en *Quintana*, 11, Santiago de Compostela, 2012, p.231-241.

SAN MARTÍN, F.J.: "Derivas de Lara Almarcegui por descampados de Amsterdam" en *Itinerarios*, Santander, Fundación Marcelino, 1999.

SASSEN, S.: "La ciudad global.", en *Las ciudades de la globalización.*, Uruguay: Universidad de la República publicaciones web, 2003, 41-50.

SAUL BECKER, Howard y WALTON, John: *L'imagination sociologique de Hans Haacke*, Bruselas, la Lettre volée, 2010.

SEGADE, M.: *Jetztzeit. El tiempo del ahora*, Lleida, La Panera, 2013.

SCHULZ-DORNBURG, J.: *Ruinas modernas, una topografía de lucro*, Barcelona: Ambit Editorial, 2012.

SCHULZ-DORNBURG, J.: *Julia Schulz-Dornburg. Arquitecto:* www.juliaschulzdornburg.com. [Fecha de consulta: Marzo 2015].

SHUNK, H.: *Harry Shunk: Projects: Pier 18*, Niza, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, 1992.

SOLNIT, R.: *Wanderlust. A History of Walking*. Londres: Verso, 2001.

SOTO, M.: *Paisaje Secreto. Montserrat Soto*. Madrid: Fundación Telefónica, 2004.

SUSSMAN, E.: *Gordon Matta-Clark. You are the measure*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 2007.

URRY, J.: « Tourisme, spectacle et mobilités » en MACEL, CH., BIRNBAUM, D. y GUILLAUME, V. : *Airs de Paris*, París, Centre Pompidou, 2007, pp.328-331.

VEGA, F., LLAMAZARES, J. y ORUETA, C.: *Elogio de la distancia. Dos miradas a un territorio*, Lugo, Bren Entertainment, 2008.

VILLA, M.: *Arte emergente en España*, Madrid, Vaivén, 2006.

VIÑAS APAOLAZA, J.L.: *Cuaderno de artista*, Madrid, Cruce, Arte y Pensamiento, 2009,

<http://crucecontemporaneo.wordpress.com/category/jose-luis-vinas/>. [Fecha de consulta: Enero 2015]

VIÑAS APAOLAZA, J.L.: *Cerco a la pintura*, Madrid, Casus Belli, 2011.

VIÑAS APAOLAZA, J.L.: *Carta a Raquel González Rodelgo*, 10 Noviembre 2014.

VISSER, Bianca: *Cultivando la naturaleza*, Islas Canarias, Fundación César Manrique, 2004.

VÖCKLER, K.: "Robert Smithson and the architecture of absence" en OSWALT, P. (ed): *Shrinking cities. Volume 2. Interventions*, Alemania, Hatje Cantz, 2006, p.114-125.

WEISMAN, A.: *El mundo sin nosotros*, Barcelona: Debate, 2008.

WILLIAMS, R.: *El campo y la ciudad*. Barcelona: Paidós, 2001.

ZAYA, O. (ed.): *Lara Almarcegui: Pabellón Español, 55ª Exposición Internacional de Arte*. Madrid: Agencia Española de Cooperación y Desarrollo: Turner, 2013.

ZULAIKA, J.: "Tough Beauty: Bilbao as Ruin, Architecture, and Allegory", en RESINA, J.R. (ed.): *Iberian Cities*, Londres: Routledge, 2001, p.1-17.

GRATITUD



I have brought this treasure
and lay my gift in a bed of sprigs

AMORPHIS⁴⁰¹

La escritura de esta tesis doctoral ha sido posible gracias al apoyo institucional de la Universidad Autónoma de Madrid, que en 2008 me otorgó una beca de Formación de Profesorado Universitario, permitiéndome ejercer la docencia en el Departamento de Historia y Teoría del Arte, efectuar estancias de investigación en Montréal y París, y difundir mis trabajos en congresos y foros de diálogo.

⁴⁰¹ AMORPHIS: “Sacrifice”, *Under the red cloud*, Suecia, Fascination Street Studios, Nuclear Blast, 2015.

En el largo camino de la tesis doctoral, a quien debo agradecer su realización es a personas. A personas individuales y valiosas, independientemente de que pertenezcan al mundo académico, a mi universo personal o a los lugares frecuentados en este largo caminar de la investigación. Enormes agradecimientos a:

La directora de la tesis, Patricia Mayayo Bost.

A Jesusa Vega.

A Julián Díaz.

A Nicole Dubreuil.

A Luis Fernández Colorado.

A María Rosón.

A Concha Cortés.

A Guillermo G. Peydró.

A José Luis Viñas.

A Maribel Alba.

A José Manuel Cañas Reíllo.

A Francesc Torres.

A Virginia Villaplana.

A Nacho Labrador.

A Juan Vázquez.

A Eva Muñoz-Quirós.

A Raquel Violero.

A Claire Geslin.

A Nico Cancio.

A Noa Láiz y Ana Belén Martínez.

A mi madre, Alfonsa.

A mi padre, Isidoro.

A mi hermana, Marial.

A mi hermano, Illán.

Ellos son el núcleo y corazón de mi existencia.

A los que olvido.

Y después de seis años de dedicación a la tesis, creo que también puedo permitirme un poco de deriva poética en los agradecimientos: a mis encantadoras y suaves gatas de ojos azules, Vainilla y Perla; a la poesía de Elvira Sastre; a la música de Within Temptation, Eluveitie, Amorphis, The Decemberists, First Aid Kit, Basia Bulat, Luvico Einaudi, Coldplay, Loreena McKennitt; al programa Toma Uno, 180° y El Vuelo del Fénix; a la melancolía de las canciones irlandesas; a las novelas policíacas y de misterio; a las novelas de fantasía y aventuras; a la ciencia ficción; al chocolate y al té, a las pastitas de vainilla; a los viajes en tren; a los almendros blancos en flor; a la azotea de mi casa para ver el cielo azul; a la Dama del Unicornio del Musée de Cluny; al acento quebequés; a mi bicicleta; al deseo de ver auroras boreales; a la nieve que nunca llega; a los árboles de Marion Alexandre, los animales fantásticos de Shaun Tan y los tiotes de José Ja Ja Ja; al Herald de Criptana, a Radio Villacañas y a la República Cultural de internet.